Untersuchungen am deutschen geistlichen Lied des 13. bis 16. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Melodiengeschichte des Mittelalters

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Sr. Maria Carmelita (Clothilde) Pfleger

aus Weiden (Oberpfalz)

Tag der Promotion: 17. Februar 1937

Tag der mündlichen Prüfung: 27. Juni 1935

1937

Druck: Triltsch & Huther, Berlin O 27

778

1. Referent: Prof. Dr. Johannes Wolf

2. Referent: Prof. Dr. Erich Schumann.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe.

Seite

Verzeichnis der Abkürzungen 6

Einleitung: Das Material, seine Gliederung und die Wege zu seiner Betrachtung 7

Systematischer Teil.

I. Kapitel. Die melodische Überlieferung gottesdienstlicher Lieder 24

II. Kapitel. Die melodische Überlieferung außergottesdienstlicher Lieder 45

Beispielteil.

I. Gottesdienstliche Lieder.

A. Gemeindelieder.

1. Nun bitten wir den Heiligen Geist 57
2. Christ ist erstanden 58
3. Der Refrain „Alleluia, globet sis du Maria" 59

B. Lieder mit Gregorianischen Melodien.

1. Iam lucis orto sidere
   O muter der parmhertzikait 61
2. Ave praeclara maris stella
   Ich gruess dich gerne meres sterne
   Ave Maria maghet pia
   Ich grois dich gerne merris sterne
   Aue durchleuchte stern des meres 62

II. Außergottesdienstliche Lieder.

A. Kunstlieder.

1. Du rose ob allen blůmen clar
2. Das „Ave Maria" des Mönchs von Salzburg.
   Maria pis gegrüzzet
   Maria bis gegrüsset
   Maria wyß gegrüßet 80

B. Parodien weltlicher Lieder.

1. Ich siech den margensterne
   Maria coninghinne
   Siet wy moeten veruaren
   Ick sie die morghensterre
   Gegrüsset sey die rechte Hand
   Gegrüst seyst du, Maria rein 82
2. Wildi horen van ihesus woirden
   Coemt ons te hulpen, lief van minnen 83

Quellenverzeichnis 85

Literaturverzeichnis 88

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535702_0163

Verzeichnis der Abkürzungen.

Ad. Lb.	Fr. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch.
BK.	W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied.
BH.	Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jh. nach einer Hs. des Stiftes Hohenfurt . . .
BN.	Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Hss. des 15. Jh. . . .
Cgm.	Codex germanicus Monacensis.
Clm.	Codex latinus Monacensis.
D. g. L.	Deutsches geistliches Lied bezw. deutsche geistliche Lieder.
D. Lh.	Erk-Böhme: Deutscher Liederhort.
HG.	Hoffmann v. Fallersleben: Geschichte des deutschen Kirchenliedes . . .
HSB.	Holz-Saran-Bernoulli: Die Jenaer Liederhandschrift.
KMJ.	Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
Lb.	Liederbuch.
Lhs.	Liederhandschrift.
RG.	P. Runge: Die Lieder der Geißler . . .
RK.	Die Sangesweisen der Colmarer Lhs. . . .

Einleitung.

Das Material, seine Gliederung und die Wege zu seiner Betrachtung.

Die folgende Abhandlung, die sich mit den Singweisen der ältesten deutschen geistlichen Lieder beschäftigt, möge zur Erforschung unserer mittelalterlichen Liedmelodik einen bescheidenen Beitrag liefern.

Die ihr zugrunde liegenden Quellen gehören der frühesten, vorwiegend handschriftlichen Periode deutscher Melodietradition an. Diese setzt sehr viel später ein als die Tradition der Texte. Abgesehen von der im 9. Jh. linienlos neumierten und daher diastematisch unlesbaren Melodie des Freisinger Petrusliedes datiert die älteste deutsche Liedweise — die des im Beispielteil mitgeteilten Marienleiches — erst aus dem 13. Jh. Bis zur allgemeinen Verbreitung des Gesangbuchdruckes gerechnet, sind im 14. Jh. etwa $^1/_5$, in der ersten Hälfte des 15. Jh. ca. $^2/_5$, im späten 15. und beginnenden 16. Jh. $^3/_5$ des erhaltenen Melodiengutes aufgezeichnet worden: die Denkmäler werden umso reicher, je jünger sie sind. An ihrer Provenienz haben der Süden, Südwesten und Westen des Reiches am meisten Teil; weniger der Osten und Mitteldeutschland, am wenigsten der Norden.[1])

Schon die Quellen zeigen also, daß das Untersuchungsmaterial weit über Zeit und Raum des deutschen Mittelalters verstreut ist. Sie zeigen auch, wie verschiedenartig es nach Herkunft und Gebrauch sein muß, da es in so unterschiedlicher Aufmachung vorliegt: im kunstreich geschriebenen Prachtband der Jenaer Hs., in mehr oder minder sorglich zusammengestellten Sammlungen wie den Hss. Nr. 1 bis 10 des Quellenberichts, in Hss. anderen Inhalts als zufällige Eintragung und daneben auch auf losen Blättern als flüchtige Notiz.

---

[1]) s. den Quellenbericht S. 85, ferner die Bibliographien im Ad. Lb. S. 769 ff und BK I S. 51, II S. 26 ff.

In erster Linie ist ja der Begriff „Deutsches geistliches Lied" weder musikalisch noch literarisch, sondern kultisch zu fassen. Er schließt notwendig die heterogensten Melodien des Mittelalters in sich, sofern sie nur einmal mit einem deutschen Text religiösen Inhalts überliefert sind.

Es wäre verfrüht, dieses vielgestaltige Material in einen großen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang stellen zu wollen. Viele Quellen sind noch nicht bezw. noch nicht ganz veröffentlicht. Manche der Hss. setzen der diastematischen und rhythmischen Erfassung ihres Liedinhalts die aus der Geschichte des weltlichen Liedes bekannten und noch längst nicht gelösten Notationsschwierigkeiten entgegen. Daher beschränken sich die wenigen neueren Untersuchungen über spätmittelalterliche g. L. auf ein relativ eng umgrenztes Traditionsgebiet. Hans Teuscher behandelt die mehrstimmigen Bearbeitungen des Osterliedes „Christ ist erstanden" bis 1600. J. M. Müller-Blattau rollt Fragen zu Form und Überlieferung der ältesten d. g. L. auf. Fr. Eberth widmet den Gesängen der Kolmarer Hs. eine sehr wertvolle und ertragreiche Monographie.[2])

Doch ist zu bedenken, daß viele und gerade die schwerverständlichen Züge in der Geschichte eines Liedes oder einer Liedsammlung erst beim Vergleich mit möglichst zahlreichen anderen und andersgearteten Liedern die rechte Beleuchtung erhalten. Dieser Vergleich kann nur durchgeführt werden, wenn der melodische Stil aller seiner Komponenten feststeht, d. h. wenn es Merkmale gibt, die gleich- und verschiedengeartete Lieder als solche kenntlich machen und darüber hinaus auch die Veränderungen charakterisieren, die eine Weise im Laufe ihres Daseins erfahren kann. Dementsprechende Merkmale werden sich ihrerseits wieder aus der Gegenüberstellung von Liedern ergeben, deren Gleichartigkeit durch außermusikalische Momente gesichert ist.

Für die Frühgeschichte der deutschen Liedmelodik — der „geistlichen" wie der „weltlichen" — ist der „Stil der Überlieferung" in diesem Sinne noch nicht herausgearbeitet worden.

Das geistliche Lied wäre wohl der gegebene Ausgangspunkt dafür, denn seine melodische Tradition ist älter als die des weltlichen Liedes, und vor allem liegt in seinem G e b r a u c h ein Gliederungsprinzip vor, das die Fülle des überkommenen Materials sich in Gruppen gleichgearteter Lieder zusammenschließen läßt. Nach den Erfahrungen der vergleichenden

[2]) Titel im Literaturbericht S. 88 ff.

Musikwissenschaft steht ja fest, daß in der Kultur eines jeden Volkes gleichartige Kulthandlungen durch gleichartige Gesänge charakterisiert werden.

Die Frage nach dem Gebrauch ist für die Gestaltung und Überlieferung aller, auch der weltlichen Lieder wichtig. Sie ist meist wichtiger noch als die Frage nach der Herkunft, die ohne direkte Angaben sehr schwer zu beantworten ist, da ein Lied kaum jemals auf die Kreise seiner Provenienz beschränkt bleibt. Auch erscheint eine Gliederung nach den Besonderheiten des Gebrauchs entwicklungsgeschichtlich sehr wertvoll, weil sie unmittelbar auf das singende Volk als den Träger der Überlieferung Bezug nimmt.

In vielen Quellen des spätmittelalterlichen d. g. L. kommen seine Verwendungsmöglichkeiten implicite oder explicite zum Ausdruck durch genaue Anweisungen oder durch die oben erwähnten Unterschiede in der Aufzeichnungsweise. Wo das nicht der Fall ist, können sie durch den Textinhalt erschlossen werden und sind dann meist schon in der Literaturgeschichte bekannt. Oft werden sie auch durch Zeugnisse klargelegt, die außerhalb der direkten Liedtradition stehen: durch Vorschriften der Kirche und durch chronistische Berichte zur deutschen Geschichte.[3])

Infolgedessen sind Gebrauchsdifferenzen bei dem vorliegenden Untersuchungsmaterial verhältnismäßig leicht festzustellen.

Es zerfällt vor allem in gottesdienstliche und außergottesdienstliche Gesänge. Erstere dienen vorwiegend den offiziellen, letztere den privaten Kultakten. In jeder der beiden Gruppen gibt es Volkslieder und Kunstlieder, sodaß sich im ganzen vier Gebrauchsgattungen erkennen lassen. Nach der Reihenfolge ihres Auftretens in den eben genannten außermelodischen Quellen geordnet, umfassen sie die Gesamtheit des Liedgutes folgendermaßen:

---

[3]) Den ersten Versuch, die geistesgeschichtliche Bedeutung des religiösen Gesanges für das mittelalterliche Deutschland aus den literarischen und historischen Quellen seines Gebrauchs aufzuzeigen, macht HG in allerdings nicht vorurteilsfreier Einstellung. Hoffmann stützt sich dabei zum Teil auf M. Gerberts Materialsammlung „de cantu et musica", 1774, zum Teil auf eigene Funde. Nach ihm bringen WK, D. Lh., Ad. Lb. und BK als Anmerkungen oder Vorbemerkungen zu den einzelnen Liedern Notizen über ihre Geschichte. S. ferner W. Bäumker, Das deutsche Kirchenlied vor der Reformation, BK I S. 5—16, und Über die Stellung des deutschen Kirchenliedes zur Liturgie bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, BK II S. 8—20; sowie R. v. Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen . . ., 1865—69.

I. Die gottesdienstlichen Volkslieder:	Die Gemeindelieder.
II. Die gottesdienstlichen Kunstlieder:	Die Lieder mit Gregorianischen Melodien.
III. Die außergottesdienstlichen Kunstlieder:	Die Lieder des Minne- und Meistersangs.
IV. Die außergottesdienstlichen volkstümlichen Lieder:	Die Parodien und Kontrafakta weltlicher Lieder.

Die Gemeindelieder sind jene, die das Volk bei liturgischen und nichtliturgischen Gottesdiensten gemeinsam gesungen hat. Nach den Gelegenheiten ihres Erklingens gliedern sie sich in Pilgerlieder und Kirchenlieder.

Schon früh finden sich die ersteren in der melodischen wie in der außermelodischen Tradition.

Nachrichten über deutschsprachigen Gesang bei Prozessionen und Wallfahrten gehen bis ins 10. Jh. zurück.[4]) Die ältest überkommenen Weisen sind die der Geissler aus dem Jahr 1349. Sie sind enthalten in dem Chronicon Hugonis sacerdotis de Rutelinga ad annum MCCCCXLIX, das der musikalisch interessierte Hugo Spechtshardt von Reutlingen unter dem unmittelbaren Eindruck der Geißlerzüge verfaßt hat.[5]) Als einzige Quelle des 15. Jh. überliefert BH Melodien zu sehr umfangreichen „Kirchfertterliedern", die übrigens hier zum ersten Male den später allgemein üblichen Namen „Ruf" führen.[6]) In einer vierstimmigen Bearbeitung Heinrich Isaacs ist ferner aus

---

[4]) Sie sind gesammelt in HG, Anmerkungen 12—42.

[5]) Hugo von Reutlingen, in der Musikliteratur des Mittelalters durch einen Reimtraktat „Flores musicae omnis cantus Gregoriani" vertreten, lebte 1285—1360.

Seine Weltchronik und die Texte der Geißlerlieder wurden schon mehrfach publiziert; s. die Literaturangaben in A. Hübner, die deutschen Geißlerlieder, Studien zum geistlichen Volkslied des Mittelalters, 1931, S. 93 ff. Eine einwandfreie Publikation der Singweisen liegt noch nicht vor. Die von P. Runge besorgte erwies sich beim Vergleich mit Prof. Hübners Photographien des Originals als unzuverlässig.

[6]) In der Überschrift des 2. Liedes: „Item ainen rueff von dem gantzen leyden christi . . .", BH S. 16, und in den Anmerkungen zu demselben Lied: „Item, die da vorsingen, als oft sie ainen ruff . . . haben ausgesungen, das volck vermanen, zw sprechen ainen pater noster derselben meinung".

dem ausgehenden 15. Jh. das uralte Kreuzfahrerlied „In Gottes Namen fahren wir" erhalten.[7])

Da das Wallfahren im Spätmittelalter nicht in Ansehen steht, ist es erklärlich, daß Wallfahrtslieder selten bis in die Schreibstuben gedrungen sind. Ihre systematische Pflege und schriftliche Verbreitung setzt erst in der Zeit der Gegenreformation ein, als die volkstümlichen außerliturgischen Andachtsübungen bewußt neugeordnet werden.

Etwas häufiger werden Kirchenlieder erwähnt und aufgezeichnet, in deren Namen sich schon die Sphäre ihres primären und eigentlichen Gebrauches bekannt gibt. Vorschriften und Belege, die ihre Verwendung beim Gottesdienst innerhalb der Kirchen regeln und bezeugen, finden sich seit dem 13. Jh.[8]) Im 14. Jh. werden sie bei den aus der Liturgie hervorgegangenen geistlichen Dramen und Exhibitionen[9]) erwähnt.

Ihre grundsätzliche Stellung zur Liturgie wird im Zusammenhang der melodiegeschichtlichen Betrachtung noch zu erörtern sein, da sie mit der Frage nach der Herkunft ihrer Melodien eng verknüpft ist.[10])

Es entspricht ihrem elementaren Volkslieddasein, daß auch die Kirchenlieder verhältnismäßig spät in den melodischen Quellen erscheinen. Als älteste Weise ist die des sogenannten Aachener Weihnachtsliedes „Syt willekomen heirre kirst" in zwei Fassungen des 14. Jh. bekannt.[11]) Aus Hss. des 15. und frühen 16. Jh. können Melodien zu den folgenden Gesängen nachgewiesen werden:

---

[7]) In Mus ms 40 021 der Preuß. Staatsbibl. Berlin mit dem Vermerk „de manu sua". S. D. Lh. III Nr. 2019 A.

[8]) S. u. S. 28, ferner BK II S. 8—20.

[9]) Mit diesem Ausdruck bezeichnet G. Wicelius (Psaltes ecclesiasticus 1550, S. 62 ff.) bildhafte Darstellungen der an den Hochfesten des Kirchenjahres gefeierten Abschnitte aus der Heilsgeschichte, z. B.:

„. . . Erstlich wird am heiligen Christtage an etlichen örten exhibiert / beide in der heiligen Nacht und des Abends zum Vesperlobe / . . . da auch die Knäblein im Gesange Resonet / in offentlicher sammlung auff vnd nidder springen . . ."

„. . . Desgleichen wird die fröliche Auffart des HErren mit eußerlichen exhibition celebriert, da das . . . Osterbild in Tempeln oder Gotteshäusern sichtiglich vnd ehrwirdiglich hinauff gezogen / vnd darbey gesungen wird des HErren Wort: Ich steige auff zu meinem Vater vnd zu ewerm Vater etc. . . .".

[10]) S. S. 30.

[11]) S. Quellenbericht IC Nr. 12 und Seite 36.

1. zu den Weihnachtsliedern		„Ein Kindelein so löbelich" = „Dies est laetitiae"[12]).
	und	„Joseph lieber Neffe mein" = „Resonet in laudibus"[13]).
2. zu dem Neujahrslied		„Jesus ist ein süßer Nam"[14]).
3. zu dem Passionslied		„Eya der großen Liebe", das die berühmte Judasstrophe enthält[15]).
4. zu dem Osterlied		„Christ ist erstanden"[16]).
5. Zu den Pfingstliedern		„Komm Heiliger Geist, Herre Gott"[17]).
	und	„Nun bitten wir den Heiligen Geist"[18]).
6. zu den Liedern allgemeinen Inhalts		„Mitten wir im Leben sind"[19]).
	und	„O süßer Vater Herre Gott"[20])

Im Verhältnis zu der viel reicheren Tradition der Texte und vor allem im Verhältnis zu der großen Bedeutung, die dem Kirchenlied für das religiöse Leben aller Volksschichten schon im Mittelalter zugeschrieben wird, ist dieser Ertrag kärglich genug. Er reicht gerade hin, um auch an den ältesten Volksmelodien zu zeigen, was für die neueren schon erwiesen ist: daß nämlich der eigentliche Weg ihrer Fortpflanzung nur selten über Feder und Papier führt. Er geht vielmehr unmittelbar von Mund zu Mund, von Ohr zu Ohr. Daher ist vieles verloren, was in die Urgeschichte des deutschen Volksliedes Klärung bringen könnte.

---

[12]) Ms germ 8° 190 (Quellenber. IA Nr. 5) fol. 74v; Ms germ 8° 280 (Quellenber. IA Nr. 9) fol. 15r ; Ms germ 4° 1008 fol. 16r . Mit dem Text „Ein Kindelein so löbelich" als zweizeiliges Fragment in Ms L 1164 des Germanischen Museums Nürnberg S. 52.

[13]) Ms 1305 der Universitätsbibl. Leipzig (Ad. Lb. S. 625); Cgm 715 (Quellenber. IA Nr. 6) fol. 130r.

[14]) Cgm 11 225 fol 183r. Mus ms 40 095 (Quellenber. IA Nr. 10) fol. 160r.

[15]) Mondsee-Wiener Lhs. (Quellenber. IA Nr. 1) fol. 224. Ms germ 8° 1008 der Preuß. Staatsbibl. Berlin fol. 5r.

[16]) S. Beispiele S. 58.

[17]) Cgm 716 (Quellenber. IA Nr. 7) fol. 177v.

[18]) S. Beispiele S. 57.

[19]) Clm 6034 fol. 89; Mus ms 40 095 fol. 2r.

[20]) Cgm 716 fol. 178r ; Clm 6034 fol. 86v.

Die erhaltenen Melodien der Kirchenlieder wie der Pilgerlieder bieten allerdings einen gewissen Ersatz in ihrer großen Langlebigkeit, die sich vor allem aus dem zähen Festhalten des Volkes an religiösen Ausdrucksformen und Gepflogenheiten erklärt. Sie sind „zeitlos" im Sinn des echten Volksliedes; — nicht nur als Einzelgesänge, welche die gleichzeitig überlieferten der anderen Gattungen um Jahrhunderte überdauert haben, sondern auch als Gattung, deren kultische Funktion heute noch in derselben Weise klargelegt werden kann wie zu den Zeiten ihrer ältesten schriftlichen Überlieferung.

Demgegenüber zeigen die drei anderen Gattungen einen sehr viel engeren Lebenskreis.

Im gottesdienstlichen Gebrauch ihrer Singweisen stehen den Gemeindeliedern die Lieder mit Gregorianischen Melodien am nächsten, doch mit dem Unterschied, daß sie unmittelbar der Liturgie entnommen sind, während ja das Gemeindelied dem außerliturgischen Gottesdienst angehört.

Es sind fast ausschließlich die Hymnen und Sequenzen, deren Strophenformen und -weisen deutsche Texte angepaßt worden sind. Nach dem Inhalt dieser Texte unterscheiden sich getreue Übersetzungen der lateinischen Originale von Gesängen allgemeinreligiösen Wortlauts, der entweder den liturgischen paraphrasiert oder gar keinen Zusammenhang mit ihm aufweist.

Beide Arten treten gleichzeitig auf. Ihre frühesten und wichtigsten melodischen Quellen, die Hss. Nr. IA 1, 6, 7 und 8 des Quellenberichts sowie cod. vindob. 4696[21]) stammen aus den süddeutschen Benediktinerklöstern Mondsee, Tegernsee und Lambach. Ihr erster Repräsentant ist „der Mönch von Salzburg", dessen Identität mit dem Benediktiner Johannes Rossess II., 1364—1375 Abt von St. Peter in Salzburg, neueste Forschungen mehr als wahrscheinlich machen.[22]) Er dichtete „durch begeren vnd bete", wie das Lambacher Liederbuch mitteilt (fol. 107) und nach cgm 715 "durch begruessen vnd an begeren" des Erzbischofs Pilgrim von Salzburg (1365—1396) deutsche Hymnen und Sequenzen, von denen in den genannten Hss. 31 unter seinem Namen — bezw. Stande — stehen.

---

[21]) das sogenannte Lambacher Liederbuch. Leider war mir die Hs. nicht zugänglich.

[22]) P. Romuald Bauerreiß OSB, Wer ist der Mönch von Salzburg, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige Bd. 52 IV, 1934, München 1934, S. 204—220. Für wertvolle Anregungen zur geistesgeschichtlichen Beurteilung des mittelalterlichen Liedes sage ich dem Verfasser aufrichtigen Dank.

Das gesprächige Register des ursprünglich Tegernsee gehörenden Cgm 715 (fol 1[v] ff.) gibt interessante Aufschlüsse über ihre Struktur, Entstehung und Verwendung. Dabei fällt ein gewisser Unterschied auf, den es zwischen den Übertragungen liturgischer Texte (I) und den Liedern allgemeinen Inhalts (II) macht, z. B.:

Ad I: „Stabat mater dolorosa Ain klägleiche Sequentzn, so vnnser vraw ain mitleiden gehabt hat mit sein[23]) lieben sun vnder den heyligen krewz mit sampt Johanns vnd andern vrawen; wer dy an tod sind mit andacht etlichen tzeit spricht, den[24]) lat vnnß liebe vraw in kain gros hertzen laid nit komen."

oder

„Der ympnus tze phingstenn Veni creator spiritus mentes; wer den spricht pey tag oder pey nacht, dem mag kainer seiner feint sichttiger noch vnsichtiger nicht geschaden."

oder

„Rex Christe factor omnium; den ympnus list oder singt [man][25]) tzw den finstern metten so man vmb die kirchen get vnd das laus tibi christe singet."

oder

„Zw dem Auffarttag der frolich ympnus festum nunc celebre singt man tzw dem Guldein don vnd zw andern tagzeiten bis auf Pfingsten."

Ad II: „Ave preclara hat sand Gregorius gemacht dadrinnen er vnßer lieben vrawen anrueft vmb vil widerwärtikeit." (Melodie der Sequenz Salve mater salvatoris.)

oder

„Maria virgo hat yeder vers ein puechstab von vnnser lieben vrawen krenung." (Melodie der Sequenz Veni sancte spiritus, Akrostichon der Strophenanfänge „Maria virgo".)

Wo im Deutschen der liturgische Text vorliegt, wird an erster Stelle sein liturgischer Gebrauch oder wenigstens Name („sequentzn") angegeben. Bei den anderen Dichtungen sind nur der Verfasser oder besondere in ihnen vorkommende Sprachkünste wie Akrosticha und Reime vermerkt. Daraus kann man schließen, daß die „deutschen" Hymnen und Sequenzen noch im liturgischen Gebrauche stehen oder wenigstens zu

[23]) „wein".
[24]) „der".
[25]) fehlt.

dessen besserem Verständnis dienen sollen. Bei dem im Spätmittelalter oft sehr tiefen Bildungsstand der Priester und der zum Stundengebet verpflichteten Religiosen wäre dies eine Neuerung, die sich namentlich aus den gleichzeitigen benediktinischen Klosterreformen leicht begreifen ließe. Jedenfalls wird von dem erwähnten Abt Johannes Rossess II. — alias dem „Mönch" — berichtet, daß er in einem damaligen Frauenkonvent bei St. Peter, der bis dahin das Brevier „secundum usuales libros" vorgetragen hat, eine neuartige Gesangsweise der kirchlichen Tagzeiten einführt.[26]) Dies ist am sinnvollsten auf eine teilweise Verdeutschung der lateinischen Gesänge für die lateinunkundigen Klosterfrauen zu deuten, denn der Abt konnte weder ein inhaltlich neues divinum officium vorschreiben noch die liturgischen Texte neuen Melodien unterlegen.

Vielleicht wird eine quellenmäßig genauere Kenntnis der örtlichen Gewohnheiten diese Angelegenheit einmal völlig klarstellen. Für die Gattung der Gregorianischen Lieder steht jedenfalls fest, daß sie, von kirchlichen Behörden sehr gepflegt, einer volksliturgischen Bewegung dient, die sich im 15. Jh. von Süddeutschland aus über alle, besonders die westdeutschen[27]) Klöster verbreitet hat und auch der Laienwelt vermittelt worden ist. Verhältnismäßig bald haben Laienvertreter des Meistersangs, Oswald von Wolckenstein[28]), Ludewig Moser[29]) und Sebastian Brandt[30]) Gregorianische Lieder übersetzt.

Doch scheinen die meisten vorreformatorischen Denkmäler der Gattung noch nicht im Sinn des Gemeindeliedes volksläufig geworden zu sein. Der Grund hierfür liegt in der meistersingerlich komplizierten Textgestaltung, die ihrer religiösen Aufgabe, dem mühelosen Verständnis der Liturgie, nur in literarisch ge-

---

[26]) P. R. Bauerreiß a.a.O. S. 215—16 mit Angabe der Quelle, der Continuatio monachorum St. Petri, MGSS IX, 837 ff.

[27]) Auch die aus diesen Gegenden stammenden Lhss. wie Quellenbericht I A Nr. 4, 5 und 9 enthalten Gregorianische Lieder beider Arten.

[28]) Unter seinem Namen sind 2 Sequenzen überliefert: „mundi renovatio — der welde vernewung" (WK II Nr. 638) und „mittit ad virginem — Von Got so wart gesannt", Cgm 715 fol. 150^{v} ff.

[29]) Der guldin Spiegel des Sunders, Basel 1497, enthält im Anhang folgende Übersetzungen Mosers: „Verbum supernum — das obrist wort" (WK II Nr. 1070), „ave vivens hostia — Ave lebende hostia" (WK II Nr. 1071), „Pange lingua gloriosi — Nv sing zung des hochwirdigen" (WK II Nr. 1072), „Veni creator spiritus — Kom schoepffer gott heiliger geist" (WK II Nr. 1073), „Salve mater salvatoris — Ave salve gaude vale o maria nu ze male" (WK II Nr. 1074).

[30]) S. seine Übertragung der Sequenz „Ave praeclara maris stella" in den Beispielen S. 62 Nr. 5.

bildeten Kreisen gerecht wird. Erst während der Gegenreformation dringen schlichtere Versionen unter die breiteren Volksschichten. Sie werden häufig in den Gesangbüchern des späten 16. und frühen 17. Jh., deren melodiegeschichtliche Auswertung aber nicht mehr in den zeitlichen Rahmen dieser Betrachtung gehört.

Die dritte Gattung der geistlichen Kunstlieder umschließt die Mehrzahl der erhaltenen Minne- und Meistergesänge. Sie wurzelt also im Boden einer schulhaften Gesang- und Liedpflege, die im 14. Jh. schon neben den adeligen auch die führenden bürgerlichen Schichten ergriffen hat.

Systematisch angelegte Sammelhss. charakterisieren ihre Überlieferung, sodaß die Gattung in der monodischen Tradition des geistlichen Liedes den breitesten Raum einnimmt. Doch sind auch ihre fragmentarischen Denkmäler von großer Bedeutung, deren frühestes, der bereits genannte Marienleich, die bisherige untere Grenze der Melodieaufzeichnung deutscher Lieder um fast ein Jahrhundert herabsetzt. Er ist anonym[31]) wie auch das aus dem 15. Jh. datierende Münsterer Fragment[32]). Die großen Sammelhss. Jena[33]), Mondsee-Wien[34]), Lambach[35]), Tegernsee[36]), Colmar und Donaueschingen[37]) zeigen dagegen einen scharf umrissenen Gebrauchskreis, der von literarhistorischer Seite schon eingehend erörtert worden ist. Jena ist nach den Ermittlungen von G. Holz aus bibliophilen Gründen wahrscheinlich für den kursächsischen Hof angefertigt, die anderen späteren Hss. dienen den praktischen Zwecken klösterlicher und weltlicher Singschulen.

Sie alle bergen ein Liedgut, das nach den beigegebenen Verfassernamen von Spervogel, Walther und Wolfram bis zu Muskatblüt reicht, also während dreier Jahrhunderte entstanden und überliefert ist. Diese Autorenbezeichnungen werden im Lauf der Zeit immer differenzierter. In Jena sind sie nur Ordnungsprinzip für die Aufeinanderfolge der Lieder. In Colmar bedeuten sie genaue Tonangaben, z. B. „dyß ist der mar-

[31]) Seine Provenienz ist nicht über die Gründung des Germanischen Museums zurückzuverfolgen.

[32]) Neuausgabe von Fr. Jostes, Bruchstück einer Münsterschen Minnesängerhandschrift mit Noten, Ztschr. f. Dt. Altertum u. Dt. Literatur LIII, S. 348 ff.

[33]) Neuausgaben HSB und, in Phototypie, von K. K. Müller 1896.

[34]) Quellenbericht IA Nr. 1.

[35]) S. o. Anmerkung 21.

[36]) Quellenbericht IA Nr. 6, 7, 8.

[37]) Neuausgabe RK.

ners lange ton"[38]) oder „Her walthers von der vogelwyde hoffwyse oder wendelwys"[39]). Als solche sind sie aber schon durch ihr spätes Auftreten zum mindesten für die Dichter des hohen Minnesangs von zweifelhafter Zuverlässigkeit, umsomehr als Jena und Colmar, deren Entstehungszeiten ungefähr 150 Jahre auseinanderliegen, zwar mehrere Texte und Strophenformen gleicher Autoren gemeinsam haben[40]), aber nur die vier folgenden gleichen Melodien enthalten:

I. HSB S. 192—193, Nr. XXVIII: Meister Poppe. Textanfang: „O hoer vnde starker almechtiger got" . . .
RK S. 136, Nr. 83 a: Gesang in dez starcken boppen hofedone. Textanfang: „Ich weiß nit ob der hymmel hanget oder swebt" . . .

II. HSB S. 2, Nr. II 1: Meyster Stolle. Textanfang: „Lob aller engel vnde lob der rechten kristenheit" . . .
RK S. 159, Nr. 103: In der alment des alten stollen. Textanfang: „Ich wil dich bitten, milter got," . . .

III. HSB S. 214, Nr. XXXa: Der von Ofterdingen. Textanfang: „Daz erste syngen hie nv tut" . . .
RK S. 165, Nr. 112: In dem gekauften oder in dem fursten ton Heinrichs von offtertingen von erst die zwene kriege. Textanfang: „Daz erste singen daz hie tut" . . .

IV. HSB S. 34, Nr. IV 14: Meister Kelyn. Textanfang: „Ez ist vil maniger herre."
RK S. 80, Nr. 29: In der huntwyse fr(awenlobs). Textanfang: „Maria kunigynne" . . .

Der am meisten in den Quellen vertretene Autor ist der „Mönch von Salzburg". Von seinen Melodien liegen neun in verschiedenen Versionen vor.[41]) Aber im allgemeinen zeigt schon ein Blick auf den Inhalt der Hss., daß die Melodien der geistlichen Kunstlieder nicht länger leben als die der weltlichen. Ihre Verbindung mit geistlichen Texten ist ja auch nur eine zufällige. Sie stehen nicht unter dem konservierenden Zwang gottesdienstlicher Gewohnheit, sondern unter der nur

[38]) RK Nr. 64a, S. 119.
[39]) RK Nr. 108, S. 162.
[40]) S. Die Aufstellung Fr Eberths a.a.O. S. 18—19.
[41]) Neben den 8 von Fr. Eberth a.a.O. S. 19—20 aufgeführten wird ihm allgemein auch der bekannte Tischsegen „Allmächtig got herr Jhesu christ" zugeschrieben, der in 4 melodischen Fassungen vorliegt. Vgl. WK II Nr. 600, D. Lh. III Nr. 1995 S. 699.

registrierenden Oberhoheit der Singschulen. Hier werden sie zum Allgemeingut, das jeder Berufene nach Belieben nachempfinden, abwandeln und neugestalten kann.

Jedoch eignet dieser Jahrhunderte alten Zunfttradition auch ein überlieferungsstolzes historisches Interesse an Namen und Formen, das in den Quellen keiner anderen Gattung — das Gemeindelied schaltet hier völlig aus — so stark zum Ausdruck kommt.

Die vierte Gattung der Parodien und Kontrafakta weltlicher Lieder faßt die in der Geschichte des spätmittelalterlichen geistlichen Liedes jüngsten Melodien zusammen. Das Prinzip der Parodie, schon im musikalischen Schaffen des Hochmittelalters bekannt, greift auf das deutsche religiöse Lied erst im 14. und 15. Jh. über, als die niederländische Mystik seine Verwendung hier sozusagen metaphysisch begründet. Ihre symbolhafte Vergeistlichung aller Lebenserscheinungen der Schöpfung führt unmittelbar auch zur Vergeistlichung weltlicher Gesänge. Berühmte Prediger und Lehrer wie Geert Groote[42]), Wilhelm van Amersfoort[43]), Johannes Brugman[44]), sind neben der Einsiedlerin Bertha von Utrecht[45]) und dem anonymen „großen Sünder"[46]) der Hs. Hohenfurt als erste Dichter der Gattung bezeugt. Diese scheint ihre Hauptpflegestätte in den Frauenklöstern der sogenannten „devotio moderna" gefunden zu haben, einer religiösen Reformbewegung, die, um die Wende des 14. Jh. von den Niederlanden ausgehend, sich na-

[42]) Geert Groote, in anderen Quellen Gerrit de Groote, lebte Ende des 14. Jh. als Minorit zu St. Trond bei Lüttich. (BN Seite 160). Er ist erwähnt in dem Liede „God gruet v, suuer maecht margriet", das die Wiener Hss 7970 fol. 51r überliefert. Auf ihn führt man die „Windesheimer Genossenschaft" zurück, der nachmals Thomas Hamerken a Kempis angehörte, dessen lateinische geistliche Gesänge sich in derselben Quelle finden.

[43]) Wilhelm van Amersfort, Vicarius der Minoriten, ist Dichter des Liedes „Ut hartelike geren mit rechter vrolicheit" (Ms germ 8° 190 fol 119v).

[44]) Der Minorit Johannes Brugman, ein berühmter Bußprediger, starb 1473 in Nymwegen. Das Berliner Ms germ 8° 190 führt ihn auf als Dichter der Lieder „ic heb gheiaecht myn leuen lanc" und „mit vroechden laet ons singhen".

[45]) Bertha von Utrecht starb 1514 als Klausnerin in der Buurkerke zu Utrecht. Von ihr rührt das Lied „Die werelt hielt my in haer gewout" her. Ihre anderen geistlichen Gesänge sind in asketischen Schriften verstreut. S. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Übersicht.

[46]) Dieser ist der älteste Vertreter der Gattung in Ostdeutschland. Der von ihm herrührende Liederzyklus in BH ist darum besonders interessant, weil seiner Disposition die drei Grade der Mystik: Reinigung, Erleuchtung und Einigung, zugrunde liegen.

mentlich auf Westdeutschland ausgedehnt und besonders bürgerliche Kreise erfaßt hat. Hier ist natürlich das Bedürfnis nach geistlichen Gesängen in der Muttersprache besonders stark; hier ist, wie A. Hübner ausführt, „der eigentliche Boden für ein geistliches Lied, das die Mitte hielt zwischen dem Kunstliede gewöhnlich meistersingerlicher Haltung und dem geistlichen Volkslied nach Art der Geisslerlieder.“[47])

Mit Ausnahme der südostdeutschen Hs. Hohenfurt (BH) sind denn auch niederländische und niederdeutsche Nonnenliederbücher, die Hss. Nr. IA 4, 5 und 9 des Quellenberichts, die ältesten und bedeutsamsten Quellen der Gattung.

Diese bleibt noch im 16. Jh. auf den Westen beschränkt, dringt dort aber immer weiter ins Volk vor. In der katholischen Gesangbuchliteratur Mittel- und Süddeutschlands ist sie erst um die Wende des Jahrhunderts reicher vertreten und zwar mit Texten, die dem religiösen Fassungsvermögen aller Schichten entsprechend vereinfacht sind.[47])

Ihr hoher melodiegeschichtlicher Wert liegt darin, daß sie vielgesungene weltliche Weisen verschiedenen Ranges konservieren, von Kinder- und Volkstänzen in BH bis zu Gesellschaftsliedern vom Rang des Lochamer Lb. in BN und im Lb. der Anna von Köln.

Der Umfang des Untersuchungsgebietes ist durch diese vier Hauptgattungen im wesentlichen begrenzt. Sie haben sich aus dem verschiedenartigen Gebrauch ergeben, für den das melodisch so vielgestaltige Liedgut bestimmt gewesen ist. Es ist versucht worden, jede Gattung durch die Hauptdaten ihrer Geschichte zeitlich und örtlich festzulegen und darüber hinaus die Bedeutung zu charakterisieren, die sie für die verschiedenen Volksschichten gehabt hat. Im engen Rahmen einer einleitenden Übersicht über das gesamte Material ist dies nur andeutungsweise möglich gewesen. Aber letzten Endes sprechen am eindringlichsten die Daten selbst.

Vor allem rechtfertigen sie die Einteilung in gottesdienstliche und außergottesdienstliche Weisen, indem sie aufzeigen, daß auch das Mittelalter in der Hauptsache zwischen diesen beiden Verwendungsbereichen geschieden hat. Dem einen gehören die Gemeindelieder und die Gregorianischen Parodien an, dem andern die Kunstlieder und die Parodien weltlicher Ge-

[47]) a.a.O. S. 220.

sänge. Dagegen bezeichnen die Eigenschaften „weltlich" und „geistlich" in dem ungestört einheitlichen Weltbild des mittelalterlichen Menschen nur einen Habitus des Textinhalts, noch keinen der Melodie, die ihren Stand in der weltlichen Sphäre auch dann nicht aufgibt, wenn sie in die geistliche hinüberwechselt — und umgekehrt.

Es erhebt sich nun die Frage, wie die spätmittelalterlichen geistlichen Lieder in ihrer Gesamtheit den Eigenarten ihrer Überlieferung entsprechend zu betrachten sind. Es geht noch nicht an, Erkenntnisse der modernen Liedforschung auf sie zu übertragen, da, wie schon erwähnt, noch nicht aus allen Gattungen genügend Singweisen in Neuausgaben vorliegen. Daher ergibt sich zunächst die Notwendigkeit, charakteristische Lieder jeder der vier Gruppen zusammenzustellen. Zu diesem Zweck ist der folgende Beispielteil eingefügt, der größtenteils wenig oder garnicht bekanntes Material enthält.[48])

Seine Überlieferung ist Gegenstand der systematischen Untersuchung. Es kommt darauf an, an ihm wenigstens andeutungsweise zu zeigen, wie sich Melodien d. g. L. im späten Mittelalter fortgepflanzt haben, welche Veränderungen an ihnen auftreten und wie sich diese Veränderungen in ihrer Aufzeichnung ausdrücken.

Dementsprechend liegt das Hauptgewicht der Untersuchung auf mehrfach überlieferten Gesängen. Ihre ältesten Fassungen werden, miteinander verglichen, den Weg eines Liedes durch einen größeren oder kleineren Abschnitt seines Lebens klarlegen. Dann werden Lieder einer Gattung und zum Schluß die vier Gattungen selbst miteinander zu vergleichen sein.

Es werden sich aus diesen Vergleichen Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten der Aufzeichnungsweise ergeben, die, in einzelnen Zügen vielleicht schon bekannt, als Stilmerkmale mittelalterlicher Liedtradition noch nicht zusammenhängend charakterisiert worden sind.

---

[48]) Die Wiedergabe der Lieder erstrebt größtmögliche Übereinstimmung mit ihren Quellen. Wortlaut und Orthographie der Texte sind beibehalten und nur mit moderner Interpunktion versehen. Die Melodien sind, wenn nichts anderes vermerkt ist, noch nicht veröffentlicht. Choralnotierte Weisen, die keine mensurale Deutung gestatten, stehen in Originalnotation. Bei den genau oder andeutend mensuralnotierten wurde eine rhythmische Umschrift in die heutige Notation versucht. Die Schlüssel dieser Übertragungen finden sich in der jeweiligen Anmerkung.
Ergänzungen stehen in eckiger Klammer, ergänzte Versetzungszeichen sind ohne eckige Klammer über das Liniensystem geschrieben.

Damit die vergleichende Melodiebetrachtung vereinfacht wird, sind noch einige methodische Vorbemerkungen notwendig.

Zunächst handelt es sich darum, die Art der Varianten bezw. Zersingungserscheinungen zu erklären, die an den einzelnen Versionen eines Liedes auftreten können.

Da mittelalterliche Monodien homophon aufgefaßt werden müssen, sind ihre Grundelemente Tektonik, Tonalität und Rhythmik. Das harmonische Element scheidet hier noch vollkommen aus.

Die Tektonik kommt im Strophenbau einer Weise zum Ausdruck, die Tonalität in ihrem Umfang und in ihren Stützintervallen, die Rhythmik in ihrer akzentischen oder metrischen Gliederung.

Auf diese drei Elemente beziehen sich alle Varianten und Zersingungserscheinungen, bei denen man dementsprechend formale, tonale und rhythmische unterscheidet.

Formale Zersingungserscheinungen betreffen sozusagen die „horizontale", zeitliche Ausdehnung einer Liedstrophe; sie sind Veränderungen im formalmelodischen Umriß, der bei jedem Lied durch Anzahl, Gruppierung und Verkettung der melodischen und textlichen Glieder gegeben ist. Solche Veränderungen äußern sich hauptsächlich als

1. Formvergrößerungen.

Sie entstehen, wenn einer Strophe neue Teile zugefügt oder gegebene in ihr wiederholt werden. Sie werden im folgenden mit dem Terminus Akkumulationen, d. h. Anhäufungen bezeichnet. Wenn es sich um melodische Verquickung zweier Lieder handelt, sprechen wir mit dem üblichen Ausdruck von Kontaminationen.

2. Formverkleinerungen

kommen zustande, wenn aus einer Strophe größere oder kleinere Teile ausgestoßen werden. Sie werden hier Separationen genannt.

Tonale Zersingungserscheinungen sind mit den formalen meist schon gegeben. Sie beziehen sich in erster Linie auf den Ambitus, die „vertikale" Ausdehnung einer Weise. Sie treten als Umbildungen ihrer Tonalität auf, indem sie diese präzisieren, verwischen oder verändern. Dies geschieht dadurch, daß die melodische Linie in ihrer Ganzheit oder in einzelnen Teilen bezw. nur Intervallen ausgedehnt oder

zusammengezogen wird. Im ersten Fall sprechen wir von Dilatationen, im zweiten von Kontraktionen.

Rhythmische Zersingungserscheinungen lockern oder verändern die rhythmische Gliederung einer Liedweise. Sie kommen bei taktmäßig gegliederten Liedern als Taktwechsel, bei freirhapsodischen als immensurable Dehnungen oder Kürzungen rhythmischer Werte vor. Sie sind es, die die Geschlossenheit der Liedgestalt am unmittelbarsten zerstören, da sie immer von der straffen metrischen Auffassung eines Liedes weg zur gelockerten akzentischen streben. Die rhythmischen Zersingungserscheinungen gehen vielfach mit tonalen Hand in Hand, da die letztgenannten meist schon eine Größenveränderung der Motive bedingen.

Diese drei Gruppen melodischer Liedvarianten sind fast immer mit analogen textlichen verbunden und infolgedessen an Weisen, die mit mehreren Texten überliefert sind, besonders reich zu beobachten. Ihre graduellen Abstufungen erstrecken sich von der eben merklichen Veränderung bis zur teilweisen und vollständigen Umbildung einer Weise.

Durch die vergleichende Melodiebetrachtung werden sie im folgenden nach Art und Entstehung an den Liedern des Beispielteiles zu bestimmen sein.

Um die äußeren formalen und tonalen Umrisse eines Liedes leichter beschreiben zu können, wird versucht, sie in Formeln auszudrücken.

Zur formalmelodischen Analyse dient ein Buchstabenschema, das in seinen Grundzügen den von Fr. Gennrich am altfranzösischen Lied eingeführten Methoden graphischer Strophenbaudarstellung folgt,[49]) aber der formalen Eigenart des deutschen Liedes entsprechend abgewandelt ist. Dafür gilt folgendes:

Verszeilen — sie sind meist gleichbedeutend mit dem Text eines melodischen Motivs — werden durch kleine lateinische Buchstaben dargestellt, gleichreimende Verse durch gleiche Buchstaben (a a b b c c etc.), Assonanzen durch gleiche Buchstaben mit Strich rechts oben (a' a' b' b' c' c' etc.). Die Anzahl der Vershebungen bezw. Akzentikten des Textes kommt durch einen Zahlenindex zum Ausdruck (a_4 b_4 c_3 etc.). Ein Häkchen über dem Zahlenindex bedeutet klingendes, ein wagrechter Strich stumpfes Versende ($a_4^{\vee}$ $a_6^{\vee}$ $b_5^{\vee}$ $b_4^{\vee}$ etc.).

[49]) Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes . . ., Halle 1932, S. 28 ff.

Melodiezeilen (Motive) werden durch kleine griechische Buchstaben über den entsprechenden lateinischen des
α β
Textes bezeichnet (a a etc.). Gleichen Motiven entsprechen
α α β β
gleiche Buchstaben (a a b b etc.). Kleine Variationen werden
α α′ β β′
dabei durch Striche rechts oben kenntlich gemacht (a b a c etc.). Fortlaufende Nummerierungen des nämlichen Buchstabens bedeuten Sequenzierung eines Motivs, d. h. seine mehrmalige
1.α 2.α 1.β 2.β
Wiederholung auf verschiedener Tonhöhe (a b a b etc.). Natürlich können dabei auch kleine Variationen auftreten.

Refrainzeilen, deren Text und Melodie in allen Liedstrophen gleichbleiben, sind durch „R" unter der lateinischen
α β γ δ ε ζ
Buchstabenreihe angedeutet (a b c a b c etc.).
R R

Einschnitte in den Strophenkörper werden durch einen senkrechten Strich nach der letzten Zeile des vor-
α β γ β δ ε ζ η
ausgehenden Abschnittes veranschaulicht (a a b b c c | d e etc.);
α β γ β δ ε ζ η ϑϑ
sind sie sehr stark, durch einen Doppelstrich (a a b b | c d c d || e e etc.).

Mit Hilfe dieser Grundsätze lassen sich die meisten der im spätmittelalterlichen deutschen geistlichen Lied vorkommenden kürzeren Strophenformen ohne Schwierigkeiten graphisch darstellen. Auf eine weitere Differenzierung und Verfeinerung der Schemata wird verzichtet, damit ihr eigentlicher Zweck, die mühelose Übersicht über die Formen, nicht gefährdet wird.

Der tonalmelodischen Charakteristik der Lieder dienen die Strukturtonleitern. Diese werden nach einem von E. M. v. Hornbostel zur Klassifizierung exotischer Melodien angewandten und in seinen Vorlesungen oft erklärten Prinzip gewonnen: man ordnet die in einer Liedweise vorkommenden Töne als aufsteigende Skala an und schreibt dabei den für die Gestaltung der Weise wichtigsten Ton mit einer ganzen Note, den nächstwichtigen mit einer punktierten halben usw. in absteigenden Werten. Den Grad der Wichtigkeit eines Tones bestimmt nicht nur die Häufigkeit seiner Wiederkehr, sondern auch die Verteilung der sprachlichen und melodischen Akzente. Besonders bedeutsame Intervalle werden durch Zusammenklammern der Ecktöne hervorgehoben.

I. Kapitel:

Die melodische Überlieferung gottesdienstlicher Lieder.

Die melodische Tradition gottesdienstlicher Gesänge soll zuerst am Gemeindelied betrachtet werden, da dieses früher als die Gregorianische Parodie in den textlichen und melodischen Quellen des Mittelalters auftritt.

Schon bei einem flüchtigen Überblick über die erhaltenen Gemeindelieder fällt auf, daß eine große Ähnlichkeit der melodischen Struktur zwischen ihnen herrscht. Diese Ähnlichkeit betrifft vor allem die drei Grundelemente, aus deren Zusammenwirken man, wie oben dargelegt, die Gestalt jeder Liedweise erklären kann: Tektonik, Tonalität und Rhythmik.

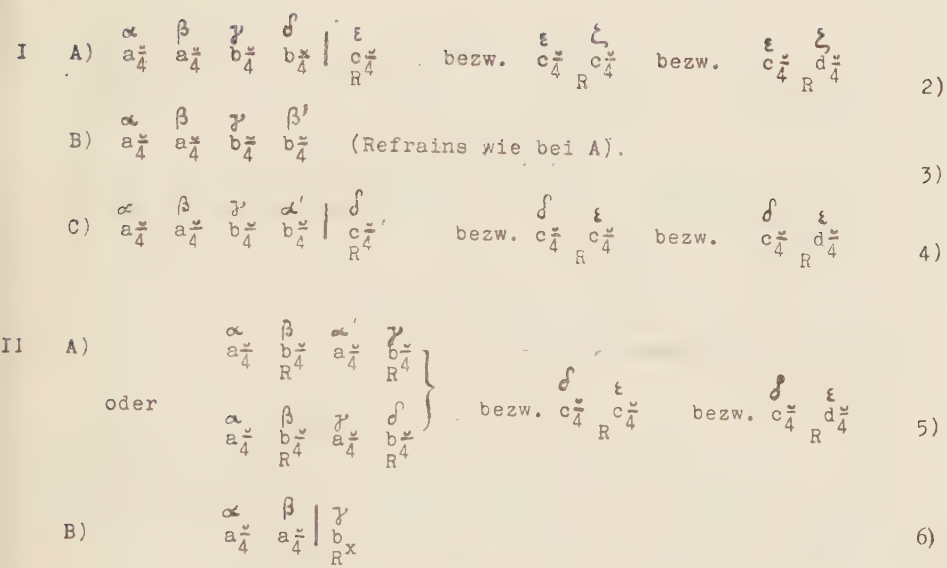
Man empfindet eine beschränkte Anzahl genau charakterisierbarer Strophenformen, Reimanordnungen, Strukturtonleitern, Intervallfolgen, Akzent- und Taktgruppierungen als für das Gemeindelied schlechthin typisch. Dies erleichtert die vergleichende Betrachtung sehr. Denn es kann ihr eine Beschreibung dieses Typischen vorausgeschickt werden, die gleichsam den Hintergrund bildet, auf dem sich vorkommende Andersbildungen deutlich abheben und als Ausnahmefälle oder als Entwicklungsvarianten erkennbar sind.

Bei den vorkommenden Strophen lassen sich zwei Formtypen unterscheiden, die nach den eingangs erläuterten Grundsätzen folgendermaßen aufgezeichnet werden können[1]) (siehe Seite 25).

Alle diese Strophen sind zeilig gebaut, d. h. jeder einer Textzeile zukommende Melodieabschnitt bildet ein selbständiges Glied (Motiv) der Gesamtweise.

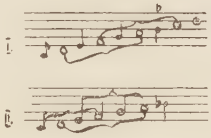
Strophe I ist die der ältesten deutschen Kirchenlieder. Sie setzt sich textlich aus vier paarweise reimenden Vierhebern zusammen, die auch einen — längeren oder kürzeren — Schlußrefrain haben können. Ihre Melodien bestehen entweder aus vier verschiedenen Motiven (IA) oder eines derselben, das erste bezw. zweite, wird an dritter bezw. vierter Stelle noch einmal wiederholt (IB und IC). Die Melodik der Refrains hängt mit der der Strophe motivisch nicht zusammen.

[1]) S. S. 22.



Strophe II charakterisiert die Pilgerlieder. Sie teilt mit I die zeilige Struktur von Text und Melodie. Ihr besonderes Merkmal ist aber die Bedeutung des Kehrreims, der als (kürzerer) Binnenrefrain und als (längerer) Schlußrefrain responsoriale Wirkung hat. Man könnte sie daher Responsorialstrophe nennen.

Für den tonalen Aufbau des Gemeindeliedes sind zwei Arten von Strukturtonleitern typisch, deren Extremfälle etwa folgendermaßen aussehen:



[2]) Z. B. das Aachener Weihnachtslied „Syt willekomen heirre kirst", D. Lh. III Nr. 1918; — „Nun bitten wir den Heiligen Geist", Beispielteil S. 57; — „Christ ist erstanden" daselbst S. 58; — „In Gottes Namen fahren wir", BK I Nr. 295.

[3]) Z. B. die beiden Geisslerlieder „Nu ist dîu betfart so here" und „Maria muter raînu maît", RG S. 00 und 31; Faksimile bei A. Hübner, Die deutschen Geisslerlieder, 1933.

[4]) Z. B. „Jesus ist ein süßer Nam", D. Lh. III Nr. 1954, BK I Nr. 117.

[5]) z. B. „Nun rüffen wir mariam an", BH Nr. Ia und Ib, S. 3; — „O heylige driualtigkait", BH Nr. XIIb, S. 16; — „Maria unser frowe", R. G. S. 32.

[6]) „O heylige driualtigkait" BH Nr. XIIb, S. 16; — „So fallen wir nider auff vnsere Knie" BK II, Nr. 180a, S. 198 etc.

Die erste kann auf den Finales c, d, f und a aufgebaut sein und verläuft meist in Ganzton- und Kleinterzschritten. Sie drückt also eine pentatonische, nach Dur oder Moll hinneigende Tonalität aus. Ihr Umfang ist für Massengesänge beachtlich groß. Er kann bis zu einer None oder Dezime reichen.

Die auf diese Tonleiter beziehbaren Melodien bevorzugen als Stützintervalle die Quinte, Quarte und Terz des Grundtones.

Der zweite Typus ist engstufiger und meist auch von geringerem Ambitus. Seine Melodien bauen auf das Stützintervall der fallenden Quarte und Quinte auf, z. B.

Melodietöne: g g a h c' g d' a a g
Text: Lieber Herr Sankt Peter, bitt Gott für uns.[7])

Im tonalen Ausdruck nähert er sich dem kirchentonartlichen System; rein dorische und hypodorische Melodien, wie die des vierten Geisslerliedes[8]), prägen ihn am reinsten aus.

Im übrigen sind Tonalität und Ambitus einer Gemeindeliedweise sowohl durch die einzelnen Zeilenmotive bedingt als auch durch die Intervalle zwischen dem Schlußton einer Zeile und dem Anfangston der nächsten.

Innerhalb der Strophen sind die Motive durch R e i m e aufeinander bezogen, die allermeistens den Reimen des Textes entsprechen. Sie beruhen auf der steigenden oder fallenden Richtung der Motivschlüsse. In diesem Sinne unterscheiden sich Gleich- und Parallelbewegungsreime von Gegenbewegungsreimen.

Gleichbewegungsreime treten meistens dann auf, wenn das ganze Motiv innerhalb der Strophenmelodie nochmal wiederholt wird, z. B. bei dem eben genannten vierten Geißlerlied

Melodietöne: d f g a b a f g a d
Text: Nu tret her zů der bössen w e l l e !
f g a b a f g a d
Fliehen wir die haissun h e l l e ! usw.

Parallelbewegungsreime werden durch gleichgerichteten Schluß der reimenden Motive gebildet, z. B.:

[7]) Tenor eines vierstimmigen Satzes von Hch. Finckh aus dem Berliner Mus ms 40 021. Dieselbe Anfangszeile kommt in der Rufmelodik des 16. Jh. noch öfter vor, z. B. als Anfang des Liedes „O ewiger vatter biß gnedig vns", BK I Nr. 298.

[8]) RG S. 36; A. Hübner a.a.O. Tafel 3.

Melodietöne: c' c' d' c' a g a c' c'
Text: Nu bitten wir den h e y l i g e n G e i s t
c' d' c' a f d f f
umbe den rechten glouben a l l e r m e i s t usw.[9])

Gegenbewegungsreime entstehen bei entgegengesetzter Richtung der Motivschlüsse, z. B. im zweiten Geisslerlied

Melodietöne: f c'b a f a c' c'
Text: Maria mûter r a î n ü m a î t,
a c' b a a b a g f f
erbarm dich uber die c r i s t e n h e i t usw.[10])

Sie kommen seltener vor als Parallelbewegungsreime, unter denen der Gleichreim ja nur einen Spezialfall darstellt. Parallelreime schneiden in eine Liedweise aber stärker ein und lassen sie mehr als Summe von Zeilen denn als zeilig gegliedertes Ganzes erscheinen.

Infolgedessen ist der gestaltbildende Zusammenhang zwischen den einzelnen Motiven — er wird im folgenden Kohärenz genannt — beim Gemeindelied im allgemeinen nicht groß. Dazu trägt auch die in sich ausgewogene Gestalt der Motive selbst bei, in denen sich Auf- und Abwärtsbewegung, Spannung und Entspannung schon auf kleinstem Raum kompensieren. Graphisch dargestellt würde ein Zeilenmotiv immer eine Wellenform haben.[11])

Die Kohärenz ist also dann am größten, wenn die Zentraltöne der aufeinanderfolgenden Motive nicht in einer Ebene liegen. Das ist bei Kirchenliedern mehr der Fall als bei Pilgerliedern.

Der für Gemeindegesänge typische Rhythmus läßt sich schon daraus erkennen, daß sie bis zum Ende des 15. Jh. ausschließlich choraliter notiert sind. Dies legt einen isometrischen Vortrag mit Betonung der Akzentsilben nahe, wie er den Massengesang heute noch kennzeichnet. Im folgenden werden die Gemeindelieder daher prinzipiell geradtaktig aufgefaßt, zumal ausgesprochen tripeltaktige Lieder immer mensural aufgezeichnet sind.[12])

[9]) S. Beispielteil S. 57 Version 1.
[10]) RG S. 31; A. Hübner a.a.O. Tafel 2.
[11]) Es wird hier auf Einzelbelege verzichtet, da diese an den Gemeindeliedern des Beispielteiles im Zusammenhang ersichtlich sind.
[12]) Z. B. die Kindertanzlieder aus BH, deren Lebenskreis ja dem der Gemeindelieder wohl nahe steht.

Die Vierhebigkeit der Textzeile ist grundlegend für die akzentische Aufteilung „ihres" Motivs. Das Motiv ist also von Natur aus, d. h. wenn einer Hebung nur eine Senkung entspricht, viertaktig. Diesen Idealfall hat schon das Mittelalter als solchen erkannt, wie Hugo Spechtshardts ausgewogene Redaktion der Geisslerliedtexte verrät.[13])

Von den eingangs aufgezählten Pilger- und Kirchengesängen, deren Weisen noch aus vorreformatorischer Zeit schriftlich überliefert sind, sei zuerst der Pfingstleis „Nun bitten wir den Heiligen Geist" untersucht, weil die ältesten Fassungen seiner Melodie noch unbekannt sind und weil er am frühesten als religiöser Gemeinschaftsgesang bezeugt ist. Schon um 1250 zitiert der berühmte Franziskaner Berthold von Regensburg in seiner Predigt „von den drîn lagen" das Lied in dem folgenden heute noch üblichen Wortlaut:

„Nû biten wir den heiligen geist
umb den rehten glouben allermeist,
daz er uns behüete an unserm ende
sô wir heim suln varn ûz disem ellende. Kyrieleis."[14])

Im 14. Jh. weist Mone die Strophe noch in zwei geistlichen Spielen nach[15]) und 1481 spricht abermals ein Prediger von ihr als von einem Gesang, der in Ostdeutschland bei Bittprozessionen üblich ist.[16])

---

[13]) S. A. Hübner a.a.O. S. 182.
Vgl. auch die Vorschriften, die Nikolaus Beuttner den Vorsängern der Wallfahrerzüge für den Vortrag ungleichsilbiger Liedzeilen gibt:
„WO zu viel oder wenig sylben weren, mag man wol darzu oder darvon nehmen, damit die Melodey fortan für sich bleibe. Als Exempel: Wo heiligen, das seyn drey Syllaben, so lese man heilgen, zwo Sylben darfür, wann der Text zulang vnder die Noten wäre: Item, vnser, vnsr, leben, lebn, gewesen, gewesn, vnd dergleichen: Wo aber zu wenig Text vnd mehr Noten stünden, so kan man den Text amplificirn, oder mehren: Als Gbett, lese man Gebett, Himml, Himmel, geheiligt, geheiliget, Jeruslem, Jerusalem, etc." (Aus der Vorrede zum Gesangbuch, 1602). S. BK I S. 198.

[14]) Der mittelhochdeutsche Text nach HG S. 66 Anm. 64. Vgl. Ad. Lb. S. 675 und D. Lh III S. 687.

[15]) Altteutsche Schauspiele S. 32; HG S. 76.

[16]) Cod. Einsidl. 50: „Quando cum crucibus et reliquiis solemus ire contra mortem subitaneam et alia mala multa tunc solemus canere in partibus Poloniae alumpne me:

Nu pit wir den hailigen gaist
Umb den christengloben allermeist
Das er uns behüte an unser ende
So wir hinfarn uss disem ellende.
Kyrieleis!"

(S. P. Anselm Schubiger, Musikalische Spicilegien, Berlin 1876, S. 106).

So steht der Leis schon zwei Jahrhunderte im Lebenskreis des Gemeindeliedes, als seine melodische Tradition einsetzt, deren älteste Versionen im Beispielteil S. 57 mitgeteilt sind.

Die erste entstammt einem Erfurter Missale des späten 15. Jh., wo sie am Schluß der Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus mit dem bekannten deutschen Text und einem sonst unbekannten lateinischen aufgezeichnet ist.[17])

Die zweite ist die cantus-firmus-Oberstimme eines anonymen dreistimmigen Satzes aus dem Glogauer Lb.

Die dritte findet sich in dem 1525 gedruckten Straßburger Kirchenampt. Sie ist weniger bekannt als die um ein Jahr jüngere aus Johann Walthers „Geystlichem Gesangk Buchleyn", deren Varianten nach dem Neudruck in D. Lh. III Nr. 1980 I besprochen werden.

Die vierte ist dem Gesangbuch M. Vehes entnommen. Sie deckt sich vollständig mit der um die Mitte des 16. Jh. aufgezeichneten aus dem Gesangbuch Johann Braittensteins.[18])

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, daß bei allen vier Fassungen die Struktur der Melodie gleich ist. Die Strophe folgt, wie schon festgestellt,[19]) dem Typus IA. Entsprechend den Reimpaaren des Textes reimen auch die Motive paarweise und zwar liegen Parallelbewegungsreime vor. Trotzdem wirkt die Weise sehr kohärent, da jedes Motiv die Schlußbewegung des vorausgehenden aufnimmt und weiterführt, sodaß die großangelegte und sehr ruhige Linie der Gesamtmelodie nirgends gestört wird.

Auch die Strukturtonleiter ist für jede Fassung dieselbe. Sie gehört dem ersten Typ an, umspannt die None c—d′ und ruht auf der Finalis f und auf den Stütztönen a, c′ und d′. Sie drückt also ein stark pentatonisches Lydisch aus. In treuester Übereinstimmung notieren alle Quellen die Weise in derselben Tonlage.

Daher ist von vornherein festzustellen, daß die zwischen den einzelnen Versionen vorkommenden Varianten nicht die Gestalt des Liedes als solche betreffen.

Fassung 1 weicht am stärksten von den anderen ab, weil sie das erste Motiv α um eine Quinte nach oben transponiert. Daher sind die erste Hälfte von α und die erste Hälfte von β miteinander identisch, und der melodische Zusammenhang des

[17]) Vgl. Ad. Lb. S. 676.

[18]) S. Quellenverzeichnis IA Nr. 10. Die dort angegebene Literatur befaßt sich auch mit der Abhängigkeit Braittensteins von Vehe.

[19]) S. Anmerkung 2.

ersten Reimpaares ist nicht so stark wie bei den anderen Fassungen. Dies kann auf einem Versehen des Schreibers beruhen, was aber nicht wahrscheinlich ist, da nach dem ersten Wort der zweiten Zeile der Schlüssel ausdrücklich gewechselt wird. Außerdem fügt sich das Lied mit diesem Anfang besonders gut an die Sequenz an, die ihrerseits sich auch von der allgemeinen Gregorianischen Tradition durch die Strophenanfänge abhebt. Während nämlich die Strophen 3—8 gewöhnlich folgendermaßen beginnen

a c′ d′ d′ c′h c d,

bilden alle Strophenanfänge der aus der Erfurter Karthause stammenden Hs. die genaue Umkehrung dieses Motivs. Es mag dahingestellt bleiben, ob sich diese Abweichung öfter findet, oder ob sie eine örtliche Eigenart darstellt, — jedenfalls wirkt der in die gleiche Tonhöhe transponierte Anfang des Liedes wie eine organische Fortsetzung der Sequenz, zumal da der lateinische Text den Noten eigentlich unterlegt ist; der deutsche steht klein und wie ein Nachtrag des Schreibers darunter.

Der Volksbrauch, am Pfingstfest das deutsche Lied in Verbindung mit der Sequenz zu singen[20]), hat sich offenbar in der Karthause Erfurt dahin gewandelt, daß man der altvertrauten Weise eine lateinische Strophe unterlegte. Diese ist vielleicht auch dort entstanden, wenigstens läßt sich keine andere Herkunft für sie nachweisen. Es ist nicht anzunehmen, daß die lateinische Version die ursprüngliche ist und die viel früher bezeugte deutsche nur ihre nachträgliche Übersetzung darstellt. Dafür spricht auch die dritte Melodiezeile, wo vier lateinische Silben („protegat nos") anstelle zweier deutscher („her vns") auf „a" gesungen, eine kleine Dilatation eintreten lassen.

Diese Ausweitung teilt die Erfurter Fassung mit dem Glogauer Diskantus, der noch dazu mit gleichtonigem Auftakt einsetzt. Er hat sonst keine Besonderheiten außer dem Kadenzmelisma am Schluß des ersten Reimpaares, das auf Rechnung der mehrstimmigen Bearbeitung zu setzen ist. Interessant ist aber sein ausgewogener Rhythmus. Die erste und dritte Zeile umfassen sieben Brevistakte, die zweite mit der dreitaktigen Kadenz elf, die vierte acht: es tritt ein Streben nach metrischer Ausweitung der Akzente trotz der wenig ausdrucksvollen Notation deutlich hervor.

---

[20]) G. Witzel, Psaltes ecclesiasticus 1550, Fol. 35.

Noch deutlicher zeigt sich dies in der Version des Straßburger Kirchenampts, die in gotischer Choralnotation steht. An Notenzeichen werden virga und punctum verwendet, zu denen an Stellen längeren Verweilens noch ein zweites punctum tritt. Der Sinn dieser Verdopplung ist keineswegs mensural. Zwei puncta oder virga + punctum bezeichnen hier nicht zweimal den einfachen Wert, sondern eine immensurable Dehnung dieses Wertes, durch die erfahrungsgemäß im Gemeindegesang Akzente des Textes und der Melodie hervorgehoben werden. Dies spiegelt sich in der vorliegenden Aufzeichnung wieder. Die längeren Werte stehen an allen besonders eindrucksvollen Stellen der Weise: sie betonen ihren Anfang und ihr Ende sowie Anfang und Ende der Zeilenmotive α und β, sie legen einen gewissen Nachdruck auf den Binnenreim in γ und auf den tonal wichtigen Terzabstieg a f d in δ.

Vehe und Braittenstein geben das Lied in Mensuralnotation wieder, die aber auch keine Taktgliederung ausdrücken will. Das erste Reimpaar ist isorhythmisch mit Breven aufgezeichnet. In der dritten Zeile wird versucht, die in bezug auf die Bewegung schwächste Stelle des Liedes durch kleinere Notenwerte zu beleben. Die vierte Zeile ist rhythmisch identisch mit den Fassungen des Glogauer Liederbuchs und des Straßburger Kirchenampts.

Die diastematischen Unterschiede zwischen allen vier Lesarten sind so gering, daß man sie kaum als solche bezeichnen kann. Glogau füllt den Kleinterzreim d f zwischen α und β durch den Durchgangston e aus und notiert in δ über „deszem" g statt f. Das Straßburger Kirchenampt erweitert in Übereinstimmung mit Johann Walthers Gb. die Terz d f des Schlußrefrains Kyrie eleison durch den Zwischenton g zu einer Quarte. Walthers Gb. schließt übrigens die erste Zeile mit d c f f, die zweite mit d g f.

So ergibt der Vergleich den liedgeschichtlich sehr seltenen Befund, daß alle Fassungen gleichwertig sind. Man kann an jeder die Struktur des Liedes nicht nur in Hauptzügen, sondern auch in allen Einzelheiten beschreiben. Der großen Konstanz seines Textes entspricht eine ebensogroße der Melodie. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß die Quellen zeitlich und örtlich nicht weit auseinanderliegen: sie sind wohl alle zwischen 1480 und 1537 entstanden und stammen aus Mittel- und Ostdeutschland. Die Tradition geht in gleicher Treue durch das ganze deutsche Sprachgebiet bis ins 20. Jh. Dies erklärt sich

zum Teil aus der textlich wie melodisch straffen Gestalt des Liedes, zum Teil aus seiner Verwendung innerhalb der Meßliturgie, in die es, wie die Erfurter Niederschrift beweist, nach der Sequenz eingeschoben worden ist. Doch zeigen die anderen ältesten Kirchenlieder ähnliche Struktur und Verwendung ohne diese beispiellose Festigkeit der Überlieferung zu erreichen, z. B. „Komm Heiliger Geist, Herre Gott"[21]), oder „Syt willekomen heirre kirst"[22]), oder „Jesus ist ein süßer Nam"[23]), oder das noch zu betrachtende „Christ ist erstanden".

Darum liegt es nahe, die große Lebenskraft des Liedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist" noch aus einem inhaltlichen Moment zu erklären: aus der in der zweiten Zeile ausgedrückten Bitte um den „rechten Glauben". Durch sie hat die Weise im Bewußtsein des Volkes wohl etwas von der Unveränderlichkeit eines Bekenntnisses erhalten, das keine grundlegende Variation seines Ausdruckes duldet. — Ähnliches ist der Fall bei den Gregorianischen Melodien des Credo, die auch die konstantesten des Meßordinariums sind.

So geht aus der Beschreibung der ältesten Versionen dieses frühesten deutschen Kirchenliedes besonders deutlich hervor,

---

[21]) Dieses Lied wird ebenfalls in Verbindung mit der Sequenz „Veni Sancte Spiritus" gebraucht, wie eine Crailsheimer Schulordnung vom Jahr 1480 bezeugt:

„Tunc sequitur festum sancti spiritus, ubi in officio misse vel cum placet canitur brevior sequencia scilicet: Veni sancte spiritus etc. super quo precinitur populo vel populus canit K u m h e i l i g e r g e i s t , h e r r e g o t . . ." (Birlingers Alemannia III, 1875, S. 251).

[22]) Bäumker zitiert BK III S. 316 folgende Stelle aus einem Aachener Direktorium Chori, das in der Mitte des 14. Jh. geschrieben worden sein soll: „Sacerdos canonicus celebraturus primam missam indutus veste sacerdotali in pulpeto solempni cum thuribulo et ceroferariis leget evangelium ‚Liber generationis' astantibus sibi subdiacono et diacono. Quo finito cantabunt: N u s e i t u n s w i l l e k o m e k e r s t. Deinde ‚Tedeum laudamus' cum organis, quo finito inchoabitur prima missa" . . .

Dieser Brauch scheint auch am Niederrhein bekannt gewesen zu sein und sich lange bis in die Neuzeit erhalten zu haben. S. KMJ 1887 S. 65 ff., D. Lh. III S. 626.

[23]) Aus der Geschichte dieses Liedes ist besonders ersichtlich, daß auch beim traditionsgebundenen Gemeindelied Texte und Melodien ein selbständiges Eigenleben führen und in verschiedenen Kombinationen auftreten können. Die Weise findet sich zuerst und am häufigsten in Verbindung mit dem Texte „Jesus ist ein süsser Nam". Ihre ältesten Quellen in dieser Version sind Clm 11 225 von 1478 und das Lb. Braittenstein. Das Glogauer Lb. bringt die Weise als Diskantus eines dreistimmigen Satzes „Christ der ist erstanden" (Stimmbuch „discantus" fol. fVIIIr) sowie als Tenor eines gleichfalls dreistimmigen „Christus surrexit" (Stimmbuch „tenores" fol. fXIIv); ebenso Beuttners Gb. von 1602. Valentin Trillers Gb. von 1555 verbindet die Melodie mit dem Text „Erstanden ist uns Jesus Christ". Andere Verbindungen aus Quellen des 16. und 17. Jh. s. im D. Lh. III Nr. 1954 und in BK I Nr. 117.

daß dieselbe Melodie in verschiedenen Notationsweisen aufgezeichnet werden kann, choraliter und andeutend mensural, ohne daß sie rhytmisch verschieden aufzufassen ist. Wer nur Vehes Version in die Hand nimmt, wird versucht sein, sie metrisch zu korrigieren, d. h. sie in das Schema eines regelmäßigen Taktablaufs zu zwängen. Die choralen Aufzeichnungen der Erfurter Hs. und des Straßburger Kirchenampts sowie der Glogauer Diskantus zeigen jedoch, daß dies falsch wäre, da sie den lebendigen Vortrag des Liedes wiedergeben, ohne seine Unebenheiten, die ungleichmäßige Verteilung betonter und unbetonter Textsilben, durch eine ausgesprochen metrische Redaktion beseitigen zu wollen.

Anders ist das Bild, das die frühesten monodischen Lesarten der Osterweise „Christ ist erstanden" bieten. Es stehen drei zur Untersuchung.

Die im Beispielteil unter 1 wiedergegebene findet sich in Cgm 716, einer Tegernseer Hs. des späten 15. Jh., auf fol. 29^{v}. Sie gilt als die älteste und ist schon mehrfach veröffentlicht.[24])

Die zweite bisher unbekannte Fassung ist aber wohl gleichaltrig. Sie stammt aus Mus ms 40 050, d. i. dieselbe Quelle, welche die eben besprochene älteste Version von „Nun bitten wir den Heiligen Geist" enthält. Sie steht ebenfalls am Schluß der Festsequenz (hier „Victime paschali laudes") und verzeichnet über dem deutschen Wortlaut einen lateinischen, der auch anderweitig bekannt ist.[25])

Die dritte Fassung stammt aus Vehes Gesangbuch fol. 31^{v} und aus dem Gb. Braittensteins fol. 118^{v}.

Die Tonart ist bei allen Fassungen gleich. Sie läßt sich als pentatonisch auf d charakterisieren und folgt dem ersten Typ der Strukturtonleiter.

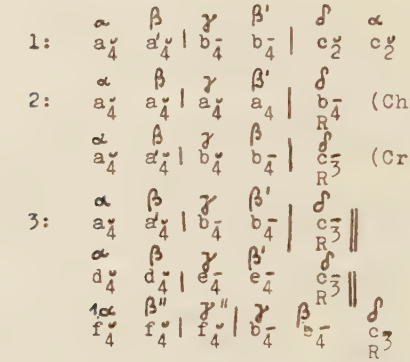
Auch die Grundform der Strophen ist dieselbe. Sie gehört dem Typ I B an. Die erste und dritte Version zeigen aber ziemlich große Varianten, wie aus den folgenden Schemata hervorgeht. (S. S. 34.)

Als Ausgangspunkt des Vergleichs mag die formal ganz eindeutige Erfurter Niederschrift dienen. Sie erreicht in Terz- und Ganztonschritten die None c—d′; nur am Schluß des zweiten Verses findet sich ein Halbtonschritt e—f als Durchgangsintervall. Die Melodielinie ist durch eine starke Zäsur nach

[24]) S. Beispielteil S. 59, Quellenverzeichnis IA Nr. 7.

[25]) S. G.M. Dreves, Beiträge zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes, KMJ 1887, S. 32 ff.

dem ersten Reimpaar in 2 Hälften geteilt, deren zweite die Bewegung der ersten innerhalb der unteren Sexte des Gesamtambitus wiederholt: der Aufschwung der Motive α und γ wird kompensiert durch das abwärtsgerichtete β, dem die 2. und 4. Verszeile unterlegt sind. Die Zäsur betont die Finalis α und schneidet daher besonders stark ein, da ja d und a die Stütztöne der Melodie sind. Die zwei ersten Melodiezeilen reimen parallel, die folgenden in Gegenbewegung, wobei der Refrain „Kyrioleiß" nur eine Ausweitung des letzten Reimgliedes bedeutet, die das Lied durch die Betonung der Finalis und Subfinalis (c—d) wirkungsvoll abschließt.



Der Rhythmus ergibt sich zwangsläufig aus der römischen Choralnotation und der sinngemäßen Akzentuierung des Textes. Die Verse sind streng vierhebig, 1 und 2 haben klingendes, 3 und 4 stumpfes Ende. Die Melodie ist syllabisch. Nur auf die dritte Hebung jedes Verses trifft ein zweitöniges Melisma, das im vierten Vers auch noch die letzte Hebung ergreift und damit als Schlußritardando wirkt.

Im Vergleich mit dieser zweiten Version fällt an der in gotischer Choralnotation aufgezeichneten ersten vor allem der weitausschwingende Schlußrefrain auf. Er besteht aus viermaliger Wiederholung des österlichen Alleluiarufes. Das erste Alleluia umspielt die Finalis g (die Weise ist hier unter genauer Wahrung ihrer pentatonischen Struktur eine Quarte höher notiert), das Motiv des zweiten ist mit dem ersten Strophenmotiv α identisch, das dritte und das vierte Motiv gleiten von der Septime f der Finalis zu dieser ab, ohne sie zum Schluß noch einmal herauszuheben. Infolgedessen macht die Strophe keinen

tonal geschlossenen Eindruck, sie fordert eine Fortsetzung, wie sie die zweistrophige Version 3 des Veheschen Gesangbuchs zum Schluß der zweiten Strophe gibt, indem sie die zweite Hälfte der ersten Strophe wiederholt. Diese Fassung kommt der Tegernseer in den Motiven ihres Schlußrefrains so nahe, daß die eine ohne die andere nicht erklärt werden kann. Anstelle des ersten Tegernseer „Alleluia" auf d e f e beschließt hier „Kyrioleis" mit den Tönen c d d tonal befriedigend die beiden nach a transponierten, sonst aber mit Tegernsee genau übereinstimmenden Strophen. Dann folgen drei Alleluiarufe, deren zweiter und dritter mit dem Tegernseer dritten und vierten identisch sind. Als Schluß wird das zweite Reimpaar der ersten Strophe („Des sollen wir alle fro sein, Christ sol vnser trost sein") mit dem Refrain „Kyrioleys" noch einmal wiederholt.

Man hat daher den Eindruck, daß der Tegernseer Schreiber das Lied nur fragmentarisch aufgezeichnet hat in der Meinung ,die Wiederholung der zweiten Strophenhälfte würde sich wohl von selbst verstehen. Dieser Eindruck wird durch die flüchtige Schrift und Notation verstärkt. Diastematisch stimmen beide Fassungen mit Erfurt genau überein bis auf den Anfang des Motivs β, den sie dem von α angleichen. Dagegen zeigt Vehe eine beachtliche Variante gegen Erfurt und München durch seine mensurale Aufzeichnung. Aus ihr ist eine klare geradtaktige Gliederung abzulesen, da jedem zwischen zwei Vershebungen liegenden Motivteil eine zweiteilige brevis zukommt. Damit mißt jede Zeile, auch der Schlußrefrain, vier breven. Diese Mensur entspricht vielleicht nicht der ältesten rhythmischen Auffassung dieses Liedes, die aus der Choralnotation seiner früheren Denkmäler mit Recht als isometrisch und akzentbetont anzusehen ist. Sie entspricht vor allem nicht der natürlichen Vortragsweise des Massengesanges, deren Neigung zum Gleichmaß aller Werte und zur Dehnung melodisch bedeutsamer Töne bereits an „Nun bitten wir den Heiligen Geist" beobachtet worden ist. Aber Vehe stellt hier eine metrische Norm auf, welche den fließend vierhebigen Bau der Liedzeilen zeitlich festzulegen sucht. Sie geht so in fast alle späteren Gesangbücher ein.

Stellt man abschließend die drei Fassungen des Liedes nebeneinander, so ist zunächst zu sagen, daß sie nicht gleichwertig sind wie die des Pfingstliedes „Nun bitten wir den Heiligen Geist". Wohl sind ihre diastematischen Unterschiede sehr

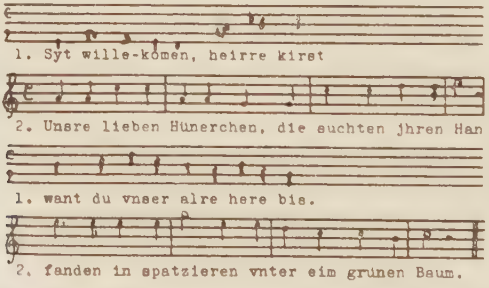
gering und ändern nichts an Bewegungsrichtung und Tonalität der Weise. Doch verändern die Akkumulationen der Tegernseer und Veheschen Fassungen die Geschlossenheit des Melodiekörpers. Sie spalten die letzte Strophenhälfte ab, um sie nach dem Refrain noch einmal anzugliedern. Dadurch verwischt sich das formale Bild bedeutend, denn die letzte Strophenhälfte erhält durch diese Wiederholung eine Selbständigkeit, die das Gleichgewicht der Gesamtstrophe empfindlich stört.

Diese Akkumulationen sind im Gefüge der Strophe begründet, die nicht so kohärent ist wie die des Pfingstleises. Denn die Motive α und β heben sich in ihrer Bewegung um die Oberquinte der finalis auf, und das Gleiche wiederholen die Motive γ und δ in tieferer Lage. Man könnte sich vorstellen, daß beide Strophenhälften, etwa noch abgerundet durch einen Schlußrefrain, als „Separationsstrophen" ein selbständiges Leben führten, ähnlich, wie die erste Hälfte des Aachener Weihnachtsliedes noch im 17. Jh. als Scherzliedchen fortlebt.[26]) Jedoch ist dies nirgends bezeugt. Im Gegenteil dehnen spätere Fassungen des Osterliedes den ursprünglichen Strophenkörper noch mehr aus durch Kontamination mit dem aus dem 16. Jh. stammenden Lied „Es giengen dreī Frawen"[27]), dessen sechszeilige Melodie gegen Ende des 16. Jh. in Bewegungsrichtung und Ambitus den Motiven von „Christ ist erstanden" schon weitgehend angepaßt worden ist.

Im 15. Jh. lassen sich Kontaminationen an Gemeindeliedern noch nicht nachweisen; — aber wohl nur infolge der kärglichen melodischen Tradition.

---

[26])



1. Melodie des Aachener Weihnachtsliedes aus dem Aachener Ottonischen Evangeliar.
2. Melch. Franck, Fasc. quodlib. 1611 Nr. 6. (D. Lh. III Nr. 1705)

[27]) S. BK I S. 508.

Als die formale Zersingungserscheinung tritt die Akkumulation heraus und zwar betrifft sie immer die letzten Strophenteile, wie die Geisslerlieder es besonders klar zeigen.

Separationen sind selten.

Überblickt man die vorkommenden tonalen Zersingungserscheinungen, so stößt man meist auf Dilatationen, die in Form von Tonwiederholungen oder von Einschiebungen einzelner Durchgangs- und Wechseltöne auftreten. Sie waren an den beiden bisher betrachteten Liedern nur andeutungsweise zu erkennen in Form kleinster melodischer Varianten. Naturgemäß werden sie stärker an Gesängen auftreten, die nicht so unmittelbar und fest im konservierenden Gebrauch des Gottesdienstes innerhalb der Kirchen stehen wie „Nun bitten wir den Heiligen Geist" und „Christ ist erstanden". Die aus dem Mittelalter vorliegenden eingangs aufgezählten Pilgerliedmelodien sind aber nur in einmaliger Niederschrift erhalten, sodaß sie für die vergleichende Betrachtung unmittelbar nichts hergeben. Man kann annehmen, daß ihre Strophenformen konstant sind, sofern sie dem Typus II angehören, denn dieser kommt ihrem vielbezeugten responsorialen, d. h. zeilenmäßigen Vortrag[28]) am meisten entgegen. Hier regeln die in gleichen Abständen wiederkehrenden textlichen und melodischen Refrains die Dauer des zwischen ihnen liegenden Strophenteiles. Daher ist formalen Zersingungen wenig Spielraum geboten, obwohl die Weisen an sich keineswegs kohärent sind. Jedes Motiv steht hier geschlossen für sich, ist von geringem Ambitus und in seiner Bewegung vorwiegend abwärts gerichtet. Etwas von der Einförmigkeit des Litaneiengesangs haftet allen diesen Melodien an, die nur in ihren Schlußrefrains lebendiger werden.

Einer dieser Schlußrefrains, der des dritten Geisslerliedes „Maria vnser frowe", konnte vom 14. bis ins 17. Jh. im deutschen Pilgergesang nachgewiesen werden. An ihm haben sich alle Arten der eingangs charakterisierten tonalen, diastematischen und rhythmischen Varianten herausgebildet, sodaß er in den Beispielteil aufgenommen worden ist, um einen Ausblick zu geben auf die spätere Entwicklung der mittelalterlichen Gemeindeliedmelodik.

Beim Gregorianischen Lied bietet die melodische Tradition einen ganz anderen Anblick als beim Gemeindelied.

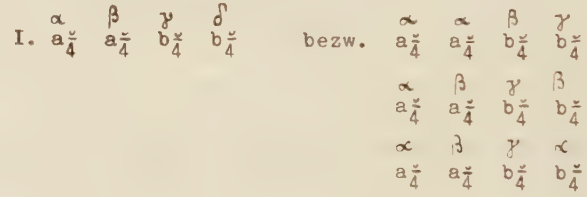
[28]) S. Einleitung Anm. 6.

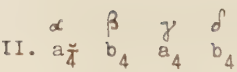
Sie stützt sich nicht auf gelegentliche und zufällige Aufzeichnungen, sondern setzt um die Mitte des 15. Jh. auf einmal und in reicher Fülle ein. Deutlich spricht aus allen ihren Denkmälern die Absicht, das Liedgut so weit als möglich zu verbreiten, wenngleich sich diese Verbreitung im Lauf des 15. Jh. noch auf die Entstehungskreise der Gattung beschränkt.[29])

Wie eingangs erwähnt, sind in den ältesten Quellen nur liturgische Reimstrophenlieder[30]), d. h. Hymnen und Sequenzen, mit deutschen Texten verbunden. Die an ihnen vorkommenden Strophenformen, Tonarten und rhythmischen Erscheinungen sind nicht sehr mannigfaltig. Sie lassen sich durch wenige Merkmale charakterisieren, die, analog dem Gemeindelied, für die Frühgeschichte der Gattung typisch sind.

Entsprechend ihrer Kürze und der Möglichkeit vielseitiger Verwendung überwiegt die Zahl und Lebensdauer der Hymnen die der Sequenzen bedeutend.

Als die Hymnenstrophe des Spätmittelalters ist der bereits beim Gemeindelied als Strophentyp I dargestellte jambische Dimeter bekannt, der paar- oder kreuzweise reimende Text- und Melodiezeilen aufweist:





mit denselben Möglichkeiten der Motivgruppierung wie I.

[29]) Dies bezeugen auch die ältesten Drucke von Übersetzungen liturgischer Texte, wie sie HG. S. 261 ff. anführt. Wie sehr jedoch schon das ausgehende 15. Jh. sich die Pflege der Gattung angelegen sein ließ, geht aus dem Vorwort eines Heidelberger Druckes von 1494 hervor, dessen Titel lautet: „Hierinnen stönd ettlich tewtsch ymni oder lobgesange mit versen, stücken und gesatzen" . . . Getruckt von Heynrico Knöblötzer zu Haidelberg anno 1494. Hier wird, nach Hoffmanns Wiedergabe des Textes, schon versucht, den Lebenskreis der Gattung zu erweitern: „Nutz wäre es und dienet fast zu Gottes Lobe, daß die reichen Leute, die da Almosen geben, die Schüler darzu hielten, daß die söliche Hymnos und Gesänge vor ihren Häusern übeten und süngen in einem Büchlin, Brief oder auswendig, auf daß diese nütz Materie auch in Gewohnheit der Laien käme, damit sie also von Jungen geübet und darnach für andere

Diesen beiden Typen folgen fast alle Hymnen aus der Mondsee-Wiener Hs. und den Tegernseer Codices.

Die Strophenformen der Sequenzen sind ungleich mannigfaltiger. Ihre Merkmale können hier nur ganz allgemein erörtert werden, da die Entwicklung der Sequenz schon abgeschlossen ist, als sie in die Geschichte des deutschen Liedes eintritt. Es kommen Sequenzen aller Entwicklungsstufen vor, soweit sie das ausgehende Mittelalter noch im liturgischen Gebrauch pflegt. Von ihnen ist die der ersten Weihnachtsmesse, „Grates nunc omnes", wohl die älteste. Die ihr zeitlich folgenden Formen werden durch die Ostersequenz „Victimae paschali laudes" und die noch zu besprechende „Ave praeclara maris stella" dargestellt. An ihnen ist schon ein Streben nach parallelem Strophenbau und -reim zu bemerken. Die am häufigsten vorkommenden Formen sind aber die mit durchgereimten und ganz symmetrischen Strophen, wie sie Adam von St. Victor ausgebaut hat. Jacopone da Todi („Stabat mater dolorosa"), Thomas von Aquino („Lauda, Sion, salvatorem"), und Magister Jakob von Mühldorf („Ave virginalis forma") sind die in den genannten Quellen am meisten übertragenen Autoren.

Doch die Tektonik war, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie maßgebend für die Bestimmung einer Sequenz zum deutschen Liedgesang. Das primäre Auswahlprinzip war wohl ihr liturgischer Gebrauch, in dem damals allerdings die parallelstrophige Reimsequenz fast alle früheren Formen schon verdrängt hatte.

Bezüglich der Tonart fällt bei den übertragenen Hymnen und Sequenzen ein Hinneigen zu jener Melodik auf, die beim Gemeindelied als erster Tonaltypus bezeichnet worden ist und die dem volkstümlichen Tonalitätsempfinden des Mittelalters wohl besonders entsprochen haben muß. Es ist die das Dorische und das Lydische gleichartig in sich tragende Pentatonik, welche die finales f und d und die Stütztöne g, a, b und c in wechselnder Bedeutung aufweist. Natürlich neigen die Sequenzen mehr zur kirchentonartlichen Ausprägung dieses Typus, schon allein durch ihren ambitus, der den des Gemeindeliedes beträchtlich

---

schampere oder weltliche Lieder gesungen würden. — Item ob man diese Materie nit wollte lassen öffentlich singen auf der Gassen oder sunst, so magst du doch dein Gesinde das daheim lehren und sonderlich die Klosterfrauen und ander geistlich Schwestern." (HG. S. 263).

[30]) S. S. 13. — Von nichtstrophisch gebauten Gesängen kommt nur die Marianische Antiphon „Salve regina (mater) misericordiae" in einigen Übertragungen vor, von denen die des Heinrich von Laufenberg am bekanntesten ist.

übersteigt. Daher gehören ihre Strophen verschiedenen Tonlagen, allermeistens auch verschiedenen modi an.

Bei den Hymnen ist auch der zweite engstufigere Melodietyp vertreten, besonders, wenn ihr Umfang nicht den einer Quinte übersteigt.

Die Rhythmik der Gregorianischen Lieder ist eindeutig durch den akzentuierenden Vortrag ihrer Texte gegeben, der im Spätmittelalter ja auch für die Gregorianischen Originale gilt. Ihre Notation läßt keine anderen Möglichkeiten zu.

Sie umfaßt Formen und Art der ältesten Gemeindeliedaufzeichnung, d. h. der gotischen Choralnotation. Römische Choralnotation konnte nur an einem einzigen Denkmal nachgewiesen werden, an dem Berliner ms lat 8° 210, welches zwei Hymnen aus dem Offizium der Hl. Magdalena in lateinischer und deutscher Version enthält. Der ganze benediktinisch-süddeutsche Überlieferungskreis und auch die westdeutschen Hss. zeigen gotische Choralnoten in verschiedener Form sowie die unmittelbar aus ihnen entwickelte rhombische Punktneumation. Virga und punctum treten in rhythmischer Gleichbedeutung auf, die virga in den früheren Quellen — besonders in der Mondsee-Wiener Lhs. und im Berliner Ms germ 8° 190 — vorwiegend bei aufsteigender, das punctum bei absteigender Melodiebewegung. Im übrigen sind die Schreibgewohnheiten örtlich und zeitlich verschieden. Man kann sagen, daß das punctum die virga im Lauf der Entwicklung verdrängt — die späteren Tegernseer Hss. Cgm 716, 1115 und 11 225 notieren fast ausschließlich in Punkten. Aber um dieselbe Zeit schreibt noch das Liederbuch der Anna von Köln Gregorianische Lieder nur in virgen auf.[31])

Zwei Beispiele für viele seien aus den Hss. herausgegriffen, damit an ihnen gezeigt werde, wie sich diese allgemeinen Merkmale der melodischen Überlieferung am einzelnen Denkmal ausprägen. Das eine ist das älteste deutsche Predigtlied „O müter der parmhertzikait", das einer Hymnenweise unterlegt ist. Das andere ist die Sequenz „Ave praeclara maris stella", von der ein glücklicher Zufall vier deutsche Versionen aus dem 15. Jh. erhalten hat.

Den Text des Predigtliedes dichtete — nach dem Münchener cod germ 4423[32]) auf fol. 67r. — der Mondseer Benediktiner

[31]) S. WK Beisp. 3. Beispielteil S. 62 ff Nr. 4.
[32]) S. Quellenverzeichnis IC Nr. 15, S. 87.

Hieronymus de Werdea, der von ca. 1420 bis 1475 lebte.[33]) Als dazugehörende Melodie ist daselbst fol 63^{v} die im Beispielteil S. 61 folgende verzeichnet mit der Bemerkung „Sub nota cantatur sequens carmen sub (?)[34]) beata nobis gaudia". Dies ist der Hymnus der Pfingstsonntagslaudes, der aber nur in einem benediktinischen Hymnar von 1707 unter dieser Weise nachgewiesen werden konnte. Heute gehört sie dem Hymnus „Te lucis ante terminum" an, wie er bei der Complet des Pfingstsonntags gesungen wird. Im Beispielteil steht sie mit dem Text „Jam lucis orto sidere", mit dem sie das Cgm 4423 zeitlich am nächsten stehende Hymnar der Berliner Staatsbibliothek Mus ms 40 005 auf fol. 4^{r} enthält.

Der Vergleich der lateinischen Version mit der deutschen zeigt zunächst eine so große Treue der Überlieferung, wie sie nur liturgischen Melodien eignet.

Beide Fassungen folgen in ihrer Strophenform dem eben charakterisierten ersten Hymnentypus. Beim deutschen Text reimen jedoch alle vier Strophenzeilen gleich.

Das Hymnarium überliefert die dorische Weise etwas gerundeter. Im Motiv α wird die Reperkussion a durch Vorhalt g ein wenig verschleiert, um dann in β beherrschend hervorzutreten. Am Anfang von γ wird sie durch einen feierlich wirkenden Quintaufschwung nochmals betont, dann bewegen sich die Motive γ und δ nur noch im tieferen Teil des dorischen Raumes. In ihrer Bewegung ist die Weise wohl hochragend, aber nicht weitstufig, sie kommt dem zweiten Strukturtonleitertyp der Gemeindelieder nahe, ist also nach ihrem Aufbau wohl geeignet für ein Weiterleben im Gemeindegesang. Motiv α ist noch dazu ein bekannter Liedanfang des Mittelalters, der bei Hymnen, Gemeindeliedern und weltlichen Gesängen vielfach vorkommt.[35])

Die deutsche Fassung zeigt ein etwas zackigeres Profil, das besonders die Reime stärker hervortreten läßt. Sie wirkt dadurch noch „volksliedhafter". Vor allem fehlen die kleinen zwei- und dreitönigen Melismen, welche den Ablauf der ersten Version glätten. Die Motive γ und δ muten in ihrem terzweisen Auf- und Absteigen fast pentatonisch an, — ein Eindruck, der das scharf hervortretende f am Schluß von β schon vorbereitet.

[33]) S. P. Ludwig Glückert OSB, Hieronymus von Mondsee (Magister Johannes de Werdea), ein Beitrag zur Geschichte des Einflusses der Wiener Universität im 15. Jahrhundert, Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige N. F. Bd. 17, München 1930, I./II. Heft, S. 98 ff.

[34]) In der Quelle unklar.

[35]) S. a. Anmerkung 26.

Vielleicht hat das Lied im Kreis seiner eigentlichen Bestimmung schon Wurzel gefaßt, als es der Schreiber des Cgm 4423, ein Frater Simon Weinhard aus Augsburg, gelegentlich eines Aufenthalts im Kloster Mondsee 1481 aufzeichnete.[36]) Dafür sprechen auch die Unebenheiten im Text der zweiten und dritten Strophe, der in dieser Gestalt wohl kaum unmittelbar aus der Feder seines formgewandten Dichters hervorgegangen ist.

Im Gegensatz dazu führen die ältesten Übertragungen der Sequenz „Ave praeclara maris stella"[37]) nicht über die literarischen Kreise hinaus, in denen die Gregorianische Parodie beheimatet ist. Das lateinische Original ist wohl in das frühe 11. Jh. zu datieren. Es gehört ursprünglich zur Liturgie des Festes Purificationis B. Mariae V. (2. Februar). Über die Person seines Verfassers gehen die Meinungen auseinander. Die älteste Quelle, ein Einsiedler Codex des 11. Jh., schreibt die Sequenz einem Mönch Heinrich zu,[38]) spätere Hss. nennen Hermannus Contractus[39]) und Albert den Großen als Verfasser.[40])

Die zur Betrachtung vorliegenden Fassungen liegen nicht zeitlich, wohl aber örtlich weit auseinander.

Als erste Version ist die lateinische in einer Aufzeichnung des 14. Jh. wiedergegeben, die dem Berliner Mus ms 40 223 fol. 13^{r} ff. entstammt.

Die zweite ist die vom „Mönch von Salzburg" stammende Übersetzung in ihrer ältesten Niederschrift aus der Mondsee-Wiener Lhs. fol. 227^{r} ff.[41])

Die dritte Fassung steht in dem Berliner Ms germ 8° 190 niederländischer Provenienz. Sie überträgt den liturgischen Text frei in deutsch-lateinischer Mischpoesie, die ja in den Hss. der devotio moderna viel vertreten ist.

---

[36]) S. Cgm 4423 fol. 303^{v}: „Frater Symon Weinhard natione Faucensis venerabilis valde vir et professus monachus . . . egregii monasterii Sanctorum Udalrici et Afre in vindelica Augusta . . . comportitor presentis collecture . . . quam elegit tempore hospitalitatis dum constetit in solemni monasterio Lunelacu sic dicto Mansee. In uno anno, hoc est ab anno domini 1481 usque ad annum 1482.

[37]) S. Beispielteil S. 62 ff.

[38]) P. Anselm Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert. Einsiedeln 1858, S. 88.

[39]) z. B. Das Cölner Gb. von 1599, welches die Sequenz mit der Überschrift versieht: Autor est Hermanus Contractus Comes a Veringen, qui vixit circa annum Domini 1040. (BK II S. 79)

[40]) S. WK I Nr. 235.

[41]) Derselbe Text findet sich auch in Cgm 715 fol. 38r. ff.

Version 4 ist dem Liederbuch der Anna von Köln entnommen; sie stellt nach literarhistorischen Forschungen eine Kölner Aufzeichnung des 15. Jh. dar.[42])

Die fünfte Version gibt die Übertragung Sebastian Brants aus dem Veheschen Gb. fol. 74^{v} ff. wieder.[43])

Beim Vergleich fällt zunächst ins Auge, daß Tektonik und Diastematik der liturgischen Fassung von allen deutschen Versionen restlos übernommen worden sind. Es ist bereits gesagt worden, daß die Sequenz stilistisch mit der des Osterfestes „Victimae paschali laudes" verwandt ist; sie ist wie diese während des Übergangs von der ältesten Form Notkers zur späteren durchgereimten und gleichstrophigen Form entstanden. Ihre melodische Strophengliederung folgt dem Schema

A BB CC DD EE FF GG HH I.

Sie besteht aus 16 verschieden langen und verschieden gebauten Strophen, deren erste und letzte allein stehen, während die anderen sich paarweise entsprechen. Die vier Dichter der deutschen Texte sehen zunächst ihre Aufgabe darin, diese Form in allen Einzelheiten nachzubilden, d. h. die durch jahrhundertelangen Gebrauch bekannte und sehr beliebte Melodie so „mit Text auszufüllen", daß ihre Gliederung absolut gewahrt bleibt.

Der „Mönch von Salzburg" wird dieser Aufgabe am meisten gerecht: seine sehr anmutige Übersetzung fügt sich dem Eigenrhythmus der Weise zwanglos ein, da die Akzentstellen des Textes denen der Melodie genau entsprechen. Weniger glatt, weil mehr nach dem Prinzip der Silben z ä h l u n g aufgebaut, ist Version 3, deren Inhalt eine breite Schilderung der Verkündigungsszene bietet. Der Wortlaut der vierten Fassung, einer Paraphrase des lateinischen Originaltextes, ist wohl am meisten zersungen; das zeigt sich in der Aufzeichnung der Melodie durch ziemlich häufige Tonwiederholungen.

Für Sebastian Brants Dichtung war wohl nur die Silbenzahl der lateinischen Vorlage maßgebend; sie kennzeichnet die Textgestaltung der Gregorianischen Parodie, so wie sie in ihren ältesten gedruckten Denkmälern auftritt und um die Mitte des 16. Jh. aus der Gesangbuchliteratur wieder verschwindet, um lebendigeren und anspruchsloseren Fassungen Platz zu machen. Merkwürdiger Weise findet sich gerade an diesem genau ausgemessenen Text die einzig nennenswerte formale Variante; es

[42]) S. W. Suolahti, Die Mariensequenz der Anna von Köln, Neuphilol. Mitt. XII, Helsingfors 1910, S. 1 ff.

[43]) S. WK II S. 1333.

fehlt nämlich am Ende der vierten Strophe das letzte melodische Motiv, sodaß die Weise nicht lydisch, sondern dorisch schließt. Dies geht wohl schon auf ein Versehen des Dichters zurück, da der ganze Inhalt der fünfzeiligen lateinischen Strophe in den vier Zeilen der deutschen Übertragung vorliegt.

An motivischen Unterschieden ist zwischen den vier deutschen Fassungen nicht mehr zu beobachten als innerhalb der liturgischen Überlieferung der Sequenz. Es kommen nur kleine Dilatationen und Kontraktionen vor, die natürlich viel zu sacht sind, um die Tonalität der Sequenz irgendwie zu berühren. Sie finden sich übrigens am häufigsten in der Mitte und am Ende der Sequenz, während die Anfänge Note für Note miteinander übereinstimmen.

So steht die Sequenz — in ihrem Wesen unberührt von der Verbindung mit verschiedenartigen Texten — in der Tradition des 15. und 16. Jh. Alle Erscheinungsmerkmale ihrer Gregorianischen Form sind vor und nach der Verpflanzung in den deutschen Liedgesang dieselben geblieben, obschon die Weise zu den am meisten verbreiteten des 16. Jh. gehört hat.[44])

Dasselbe Bild zeigt die Geschichte aller Gregorianischen Parodien, soweit sie in den genannten Hss. und in den Gesangbüchern des 16. Jh. zu verfolgen ist. Sie befinden sich als strophische, tonale und rhythmische Gebilde gleichsam noch im Bann der Liturgie, deren Traditionsmerkmale sie im buchstäblichen Sinn des Wortes „notengetreu" bewahren.

Vergleicht man abschließend die Gesamtüberlieferung der Gregorianischen Lieder mit der der Gemeindelieder, so ergibt sich vor allem, daß eine Melodie umso weniger Varianten zwischen ihren einzelnen Fassungen aufweist, je stärker sie an den gottesdienstlichen Gebrauch gebunden ist. Daher besteht die Möglichkeit, Vorgänge des Zersingens hier gleichsam verlangsamt — wie durch Zeitlupe — zu beobachten, ihre Gesetzmäßigkeiten leicht zu erfassen und ihre Weiterbildung klar zu bestimmen. Das gottesdienstliche Lied des Spätmittelalters bildet demnach den natürlichen Ausgangspunkt für eine Entwicklungsgeschichte der frühdeutschen Liedweise.

---

[44]) S. BK II S. 80.

II. Kapitel:

Die melodische Überlieferung außergottesdienstlicher Lieder.

Die Tradition der außergottesdienstlichen Lieder ist weit bunter und vielgestaltiger als die der gottesdienstlichen Gesänge, aber, um es vorauszunehmen, auch weit entfernt von jener großen Beharrlichkeit, die eben an den Aufzeichnungen der Gemeindelieder und der Gregorianischen Parodien zu beobachten war.

Die Überlieferung der geistlichen Kunstlieder ist in ihren Grundzügen bereits bekannt. Viele Denkmäler sind in Neuausgaben allgemein zugänglich, und eingehende Spezialuntersuchungen haben sich seit Jahrzehnten um ihre Erklärung bemüht.[1]) Es erübrigt sich also, im folgenden das gesamte bis zum beginnenden 16. Jh. vorliegende Material zu skizzieren, zumal sich nicht, wie bei den gottesdienstlichen Gesängen, „Überlieferungstypen" herausstellen lassen, die als Maßstab und Norm der melodischen Tradition dienen könnten. Denn diese führt hier nicht vor getreu konservierte Formen einer im Wesentlichen abgeschlossenen Entwicklung, sondern mitten hinein in das ganze problematische Werden des frühdeutschen Liedes und seiner Notation. So würde eine Skizze der Überlieferung dem schon bekannten Liedbestand nicht einmal in den allgemeinsten Grundzügen gerecht werden können.

Darum beschränken sich die folgenden Ausführungen darauf, zu dem vorliegenden Material noch einiges neue hinzuzufügen, das wohl geeignet ist, dem bekannten Bild der spät-

[1]) Zu den im Literaturverzeichnis angegebenen Schriften sind noch folgende ergänzend anzuführen:

Fr. Gennrich, Zur Ursprungsfrage des Minnesangs, Dt. Vierteljahrschr. f. Literatur u. Geistesgesch. VIII, 1929.

G. Jacobsthal, Über die musikalische Bildung der Meistersänger, Ztschr. f. Dt. Altertum XX, 1876.

R. Molitor OSB, Die Lieder des Münsterischen Fragmentes, Sammelbd. der Internat. Musikges. XII, 1911, S. 475 ff.

H. J. Moser, Musikalische Probleme des deutschen Minnesangs, Baseler Kongreßbericht 1924.

W. Schmieder, Zur Melodiebildung in den Liedern Neitharts von Reuental. Stud. zur Musikwiss. XII, Beiheft der DTÖ.

mittelalterlichen Kunstliedtradition einige noch unbekannte Züge aufzuprägen.

Das Germanische Museum Nürnberg bewahrt als Ms 3234 das im Quellenverzeichnis unter IB Nr. 11 aufgeführte Pergamentblatt, von dem als Anhang eine Phototypie mitgeteilt ist. Es enthält in Niederschrift des 13. Jh. den im Beispielteil S. 78 übertragenen Leich.

Die Quelle trägt Spuren hohen Alters. Sie hat das Format 10,3 mal 15,1 und besteht aus ziemlich steifem, gewöhnlichen Pergament. Die Rektoseite ist stumpf grauweiß gefärbt, die Versoseite glänzend gelblich mit deutlich sichtbaren Poren. Der linke Rand ist etwas eingerissen, jedoch nicht so, daß der Schriftspiegel dadurch beschädigt wird. Heute ist das Blatt in einen steifen Deckel gebunden, dessen linke Innenseite das v. Aufsess'sche Wappen trägt. Daher ist anzunehmen, daß Freiherr Hans von und zu Aufsess, der Gründer des Germanischen Museums, es diesem überlassen hat. Über die frühere Geschichte des Ms. ist in Nürnberg nichts zu ermitteln.[2])

Offenbar war die Rektoseite ursprünglich zu zweispaltiger Beschriftung bestimmt, wie zwei noch ziemlich deutliche senkrechte Mittellinien vermuten lassen. Von den Querlinien sind stellenweise nur noch Spuren ersichtlich. Aus ihnen läßt sich jedoch für die neun Notenzeilen der Seite ein ziemlich regelmäßiges Fünfliniensystem rekonstruieren, dessen erste, dritte und fünfte Linie schwach eingeritzt erscheinen, während die zweite und vierte mit der verblaßten Tinte der Gesamtniederschrift ausgezogen sind. — Auf der Versoseite liegt ein deutlicheres, sehr eilig gezogenes Vierzeilensystem vor.

Der Text ist in Kursive des 13. Jh. niedergeschrieben, deren Sorgfalt im Verlauf der Aufzeichnung sichtbar abnimmt.[3])

Die Melodie steht in römischer Choralnotation. Ihre Zeichen sind longa und brevis in gewöhnlicher Gestalt. Die drei auftretenden Ligaturen (Rektoseite Zeile 8, Versoseite Zeile 2 und Zeile 3) sind ganz unkorrekte, absteigende Formen, deren erste Note nicht kaudiert ist, während die letzte einen Strich nach unten zeigt.

[2]) Ich danke für diese Mitteilungen den Herren Prof. Dr. Heerwagen und Dr. Friedrich Bock in Nürnberg.

[3]) Zu dieser frühen Datierung berechtigen u. a. folgende Einzelheiten: 1. langes „s" kommt in Wortmitte und Auslaut als Strich- und Schleifenform vor. — 2. „c" und „t" sind sich namentlich im Auslaut sehr ähnlich. — 3. Der Schaft des „r" ist nach unten verlängert. — 4. „st" wird als Ligatur geschrieben. — 5. „w" steht als Verdopplung von „v". — 6. Das „i" zeigt einen ziemlich langen Schrägstrich.

So trägt das Ms. den Charakter einer eilig angefertigten Gebrauchshandschrift.

Die diastematische Übertragung des Denkmals bietet große Schwierigkeiten, da bis Zeile 7 der Versoseite der Schlüssel fehlt. Erst hier steht zu Beginn der Notenreihe ein „c", das, verglichen mit den c-Buchstaben des Textes, merkwürdig fremd und eckig aussieht und nach seiner Stellung im Liniensystem sowohl auf die unterste Linie als auch auf den ersten Zwischenraum bezogen werden kann. Dieses „c" wird nach den drei ersten Noten der Zeile 8 von einem größeren und deutlicheren „c" auf der zweiten Linie abgelöst, das sich besser ins Schriftbild einfügt. Unter diesem Schlüssel gelesen, ergibt sich für die drei letzten Zeilen die im Beispielteil S. 79 rechts Zeile 4 ff. wiedergegebene Melodie. Sie umfaßt die Dezime g — h'. Ihr tonaler Aufbau ist pentatonisch im Sinn der Leiter

$$g\ a\ \underset{h}{\ }\ c\ d\ e\ \underset{f}{\ }\ g\ .$$

Hauptstrukturtöne sind c und e, daneben a und g. Die Nebentöne h und f kommen nur als Durchgangstöne vor. Die melodische Linie besteht mit Ausnahme des frei und hoch ausschwingenden Schlusses („sol huete vnde immer mere sin") aus kleinsten Einzelmotiven, die den zahlreichen Reimen und Sinneinschnitten des Textes entsprechen. Unter ihnen herrscht der Terzschritt c — e vor; seine mehrfache Wiederholung über „min craft — si haft" und „der din sun vnde min herre vnde min got" ist gleichsam ein Vorhalt vor der weitausladenden Bewegung der Schlußzeile. Daraus gewinnt die Weise eine ganz rhapsodische Wirkung, die noch dadurch verstärkt wird, daß, abgesehen von zwei gegen Schluß zu lesenden zweitönigen Melismen, auf jede Textsilbe nur ein Ton trifft.

Rückwärts schreitend vom Bekannten zum Unbekannten ist zunächst das Stück zwischen dem fraglichen ersten und dem zweiten C-Schlüssel zu interpretieren. Es ist durch Reime mit dem eben übertragenen wie mit dem vorausgehenden Teil verknüpft. Ein Strich vor dem Schlußwort „wol" der Zeile 6 (Versoseite) zeigt, daß hier der letzte größere Abschnitt des Leiches beginnt; daher kann Zeile 7 nicht ohne Zeile 6 übertragen werden. Der Reimgliederung des Schlusses zufolge ist es wahrscheinlich, daß zunächst die Melodie über „minen geist — das allermeist" reimt. Einen Gleichreim schließt hier der in der Zeile 7 ausdrücklich tiefer gesetzte Schlüssel aus. Also muß nach dem Notationsbild ein Parallelbewegungsreim vorliegen,

der sich am zwanglosesten ergibt, wenn der C-Schlüssel zu Beginn der 7. Zeile auf der untersten Linie gelesen wird.[4]). Die Tonwiederholung „g e g e g" über den Reimworten „mir — das wir — ir (kennen)" wird ihrerseits am besten durch ein „e" auf dem sie einleitenden „Wol" ergänzt, d. h. man versetzt den C-Schlüssel wieder auf die zweitunterste Linie.

Es liegt nun nahe, in diesem Schlüssel den für die ganze Aufzeichnung verbindlichen zu vermuten. Jedenfalls gewinnt der Anfang des Leiches, so gelesen, eine überraschend ansprechende Weise, deren formale und tonale Struktur mit der des feststehenden Schlußteils vollkommen übereinstimmt. Zeile 4 der Rektoseite beginnt aber mit einem Reimpaar „sunnen glanz — megden cranz", das mit dem Reimpaar „wandelbar — wende gar" in Zeile 2 rhythmisch korrespondiert; auch zeigt die Notation über beiden Reimpaaren gleiche Melodiebewegung. Es ist darum anzunehmen, daß das zweite das erste wiederholt; dementsprechend wäre sein auf der dritten Linie stehender Anfangston „c". Diese Lesart wird, auch für die drei folgenden Zeilen, noch durch ein melodisches Moment gestützt. Wenn man nämlich die Weise weiter wie oben um eine Terz tiefer läse, würde sich ihr tonales Gefüge ganz unvermittelt dahin verschieben, daß als ihre Stützpunkte nicht mehr „g — a — c — e — g" sondern „h — c — e — f" gälten; dabei träte der Tritonus „h — f" beherrschend hervor. Wollte man ihn durch Veränderung des „h" in „b" vermeiden, so ergäben sich in Zeile 5 andere Tritonusfolgen über „din truwe glanz — luter" etc. Alle diese Schwierigkeiten werden durch den C-Schlüssel auf der dritten Linie zugunsten einer organisch weiterwachsenden Melodie behoben. Erst die letzte Zeile erfordert aus gleichen Gründen wieder den Schlüssel des Anfangs. Zwar erscheint der Gegenbewegungsreim zwischen „swache" (am Schluß der achten Zeile) und „mache" (zu Beginn der neunten) im ersten Moment reizvoller, er wirkt aber organischer als Aufwärtsbewegung im Zusammenhang mit dem folgenden großen Aufschwung (bis „gevalle" auf Zeile 1 der Versoseite), zumal dann der Abstieg von „h" nach „c" genau dem feststehenden Schluß über „sol huete vnde immer me (-re)" entspricht.

Diese Übertragung ist nicht die einzig mögliche. Aber sie hat soviele quellenkritische und stilistische Gründe für sich, daß sie dem Melodiebild des mittelalterlichen Schreibers wohl

[4]) Dies entspricht auch den Notationsgewohnheiten des Mittelalters: Schlüsselbuchstaben im Zwischenraum sind sehr selten.

nahekommt; — vielleicht nicht in allen Einzelheiten, aber doch in den Hauptzügen.

Vor allem ist die Weise in dieser Gestalt tonal einheitlich und dabei doch ihrer überreichen Reimgliederung entsprechend bewegt. Der Reim ist das herrschende Prinzip ihres Aufbaus. Man kann sagen, daß die ganze Melodie aus kleinen und kleinsten Reimmotiven mosaikartig zusammengesetzt ist. Gleich- und Parallelreime herrschen vor, von den Gegenbewegungsreimen solche, die auf der Quinte oder Terz des Ausgangstones landen und daher in der rein pentatonischen Melodie besonders stark zur Geltung kommen. Die Diastematik neigt zu großen Intervallschritten. Gleich im ersten Teil bestimmt die Quinte in steigender und fallender Richtung den Ablauf der meisten Reimmotive. Die Melodie wirkt dadurch sehr feierlich und gemessen. Im zweiten Teil wird die Bewegung immer eindringlicher, um am Ende in einem längeren Verweilen auf der Subfinalis und der Finalis zu verebben. Es liegt hier ein innerer, fast möchte man sagen inbrünstiger Zusammenhang zwischen Wort und Ton vor, der dem späteren geistlichen und weltlichen Kunstlied verloren gegangen ist.

Daher wird man auch der strophischen Gliederung des Leiches nicht gerecht, wenn man den Wortlaut losgelöst von der stützenden Melodie beurteilt, wie dies K. Bartsch in seinem Neudruck des Textes getan hat. Er gewinnt durch Umstellen einzelner Zeilen sechs Absätze, von denen jeder symmetrisch untergeteilt ist. Im Hinblick auf den bei aller Reimverkettung zwanglosen Ablauf der Singweise scheint diese Gliederung etwas zu gewaltsam herbeigeführt worden zu sein, umsomehr als in der Aufzeichnung selbst vier größere Abschnitte durch Distinktionsstriche zum Ausdruck gebracht sind. Der erste reicht vom Anfang bis zu „mich" (zu Beginn der achten Zeile der Rektoseite), der zweite von „nu" bis „ist" (in der ersten Zeile der Versoseite), der dritte von „wan" bis „dir" (Zeile 6) und der vierte von „wol" bis zum Schluß. Der Haupteinschnitt liegt, nach der Melodiebewegung und nach dem Textinhalt, zwischen der zweiten und dritten der in sich noch reicher gegliederten Strophen. —

Von einer metrischen Ausdeutung der zur Notation verwendeten longae und breves wurde abgesehen. Zwar verführt die dem Textakzent ziemlich entsprechende Verteilung der Notenwerte in den zwei ersten Strophen dazu, diese als andeutend mensuriert aufzufassen. Aber eine Gegenüberstellung

von Länge und Kürze ergibt für die folgenden Strophen keine Möglichkeit taktmäßiger Gliederung mehr, sondern deutet auf ganz freien rezitativischen Vortrag hin. Infolgedessen wurde bei der Übertragung die Originalnotenschrift nicht durch moderne mensural belastete Zeichen ersetzt.

Leiche und Barformen verschiedenster Bauart charakterisieren die Formen des mittelalterlichen Kunstliedes. Daher sei nach dem Nürnberger Marienleich noch ein für den frühen Meistersang charakteristisches Barstrophenlied kurz betrachtet. Es ist das im Beispielteil wiedergegebene „Maria pis gegrüzzet".

Von diesem Liede, einem der schönsten, die dem „Mönch von Salzburg" zugeschrieben werden, sind vier Lesarten der Melodie überliefert.

Die älteste ist die an erster Stelle folgende. Sie steht unter dem Titel „Das Aue Maria des münchcz" auf fol. 179^{v} der Mondsee-Wiener Lhs.

Etwas jünger sind zwei Niederschriften in dem Tegernseer Cgm 715. Die eine, betitelt „das guldein Aue Maria", unterscheidet sich von der andern, „das guldein Aue Maria vnd seinem zugehörn" nur durch einige Melismen. Daher sei hier nur die erstgenannte Fassung wiedergegeben.

Ungefähr gleichaltrig ist die Colmarer Lhs. Das Lied steht dort fol. 661r unter dem Vermerk: „In dez munchz von salczburgk kurzenn ton."

Sein Textinhalt ist eine Paraphrase auf den Englischen Gruß, wie er bis zum Ende des 15. Jh. in Gebrauch war: „Ave Maria, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Jesus Christus."

Der Aufbau der Strophe ist bei allen Fassungen gleich. Einem vierzeiligen Stollenpaar folgt ein sechszeiliger Abgesang, der weder melodisch noch textlich auf die Stollen zurückgreift.

Tonlage und Tonart sind verschieden. Die Mondsee-Wiener Niederschrift notiert die Weise auf d als dorisch, Tegernsee auf g in einem tonus commixtus zwischen transponiertem lydisch und dorisch, und Colmar auf f in lydisch. Daraus folgt schon, daß beträchtliche diastematische Varianten vorliegen.

Die Mondsee-Wiener Fassung hat zweifellos das beste melodische Profil. Sie bewegt sich in den Stollenmelodien zwsichen a und a', im höher liegenden Abgesang zwischen c

und d'. Verglichen mit ihrer freizügigen und sehr ausgeglichenen Melodie wirken die anderen Fassungen sehr viel unruhiger und gestörter. Sie weiten den Ambitus der einzelnen Motive unsymmetrisch aus, jedoch so, daß die Bewegungsrichtung immer gewahrt bleibt. Verändert werden in erster Linie die Intervalle, die zwischen dem Schlußton einer Zeile und dem Anfangston der nächsten liegen, sowie die innerhalb der Motive selbst liegenden größeren Tonschritte.

Daraus ist ersichtlich, daß es schwierig sein dürfte, das Melodieschaffen eines Meisters, hier des „Mönchs", aus den unter seinem Namen überlieferten Melodien zu charakterisieren. Man kann zunächst an Hand der beobachteten Varianten nur den Überlieferungsstil der einzelnen Handschriften erkennen, welche Lieder dieses Meisters enthalten. Dafür bietet das Lied „Maria pis gegrüzzet" ein gutes Beispiel. Es zeigt ganz deutlich einige der seinen Quellen eigentümlichen Floskeln. Die Mondsee-Wiener Lhs. bevorzugt z. B. als Motivanfänge die zu Beginn der dritten und vierten Stollenzeile auftretenden Melismen sowie als Motivschlüsse Quintsprünge und drei- bis viertönige Konjunkturen. Cgm 715 gestaltet die Motivanfänge noch reicher, die Schlüsse aber meist schlichter und zeigt in seinen Liedern nicht selten tonal verdorbene Stellen. Colmar notiert gerne die Motive wie die ganzen Weisen mit größerem ambitus und strebt im allgemeinen nach einer auf f-lydisch-gerichteten Tonalität.

Es bleibt noch die vierte Gattung der geistlichen Parodien und Kontrafakta weltlicher Lieder in ihrer Überlieferung kurz zu umreißen.

Die Lieder, die aus den eingangs genannten Hauptquellen für den Beispielteil ausgewählt sind, kennzeichnen neben den Eigenarten der melodischen Zersingung, die sie mit dem geistlichen Kunstlied teilen, auch die Weiterentwicklung des spätmittelalterlichen Parodieliedes im 16. und 17. Jh. Seine Aufnahme in die Gesangbücher und damit in den religiösen Liedschatz weiterer Schichten ging langsam vor sich und blieb anfangs auf die Niederlande beschränkt. Verhältnismäßig wenige Melodien sind in die deutschen, — besonders ostdeutschen — Gesangbücher aufgenommen worden. Eine der verbreitetsten ist die mit sechs verschiedenen Texten mitgeteilte zu „Ic sye des morghens sterre".[5])

---

[5]) S. Beispielteil S. 82.

Die meisten der bei dieser Gattung vorkommenden Strophenformen hat Fr. Gennrich als „Hymnentypen“[6]) gekennzeichnet. Sie umfassen alle Arten der Hymnenstrophe, des Verses und der Kanzone und gehen besonders gerne Verbindungen mit längeren Schlußrefrains ein.

Die melodische Tradition der Gattung ist am meisten durch ihre r h y t h m i s c h e n Erscheinungsformen gekennzeichnet, die in der Notation einen charakteristischen Niederschlag gewinnen. Es sei im folgenden ein kurzer Überblick über die Bedeutung der vorkommenden Notenformen gegeben, damit aus ihr die Übertragungen des Beispielteiles verständlich erscheinen.

Die ältesten Quellen verwenden zur Melodieaufzeichnung neben den bereits beschriebenen Formen der gotischen und römischen Choralnotation noch jene Aufzeichnungsweisen, für die sich der Name „andeutende Mensuralnotation“ eingebürgert hat. Sie stellen sich in der Hauptsache als Verquickung choraler und mensuraler Zeichen und Deutungen dar.

Grundwert ist das punctum der gotischen Choralnotation bezw. die semibrevis. Sie ist in den niederländischen Hss. gleichwertig mit der virga.

Die Unterschiede in der Dauer einzelner Töne werden entweder durch Vervielfältigung oder durch Teilung dieses Grundwertes ausgedrückt.

Die Vervielfältigung ist seltener. Sie beschränkt sich fast ausschließlich auf die niederländischen Quellen, wo sie in konsequenter Durchführung nur bei Liedern ohne Rhythmuswechsel auftritt. In den Codices Berlin germ 8° 190 und Wien 7970 dient sie vor allem zur Fixierung streng tripeltaktiger Rhythmen (z. B. in dem Lied „Wildi horen van ihesus woirden“ Beispielteil S. 83). — BH schreibt für solche Fälle:

♦♦ = zweimal ♦
♦♦♦ = dreimal ♦

Im Ms germ 8° 190 stehen dagegen nach dem Grundsatz „simile ante simile perfectum“:

♦♦ vor und zwischen ♦♦ = dreimal ♦;
♦♦ vor und zwischen ♦ oder ♩ = zweimal ♦ .

[6]) S. Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes . . ., Halle 1932, S. 232 ff.

Bei weniger streng mensurierten oder ganz choralnotierten Liedern kommen zwei puncta auch in der von den anderen Gattungen her bekannten Bedeutung eines unmeßbaren Vielfachen des Einzelwertes vor. —

Ungleich häufiger als die Vervielfältigung wird das Prinzip der Unterteilung des Grundwertes im 15. Jh. zur Liednotation verwendet. In den Codices 190 und 7970 sowie in BH finden sich punctum und virga in der Bedeutung von perfekten und imperfekten Semibreves; ersteres gewöhnlich bei ungeradtaktigen, letzteres bei gradtaktigen Liedern. Als Hauptgrundsatz der Übertragung ergibt sich dann:

1. die Semibrevis ist dreiteilig vor einer Semibrevis oder vor drei Minimen (prolatio maior).

2. Se ist zweiteilig vor einer Semibrevis oder vor zwei Minimen oder vor einer Minima (prolatio minor).

Noch kleinere Werte als die Minima werden selten geschrieben und müssen auch selten konjiziert werden, da man sich bei rhythmisch differenzierten Gesängen durch Verbindung der Unterteilungspraxis mit der Vervielfältigungspraxis hilft. —

Bei Wechsel des Taktakzentes, d. i. beim Übergang von der prolatio maior in die prolatio minor werden im Cod. 190 leere Semibreves gebraucht, um den Wert von zwei Minimen auszudrücken.

Auch tritt das Zeichen der Minima in der Bedeutung eines unmeßbaren Teilwertes der Brevis bei freirhythmischen Gesängen auf.

Ein Pausenzeichen sieht, nach Bäumkers Neudruck, nur die Hs. Hohenfurt vor und zwar für die Werte der Brevis und der Semibrevis den an einer Linie des Notensystems hängenden Strich.

Ligaturen finden sich als Mensuralzeichen nur in den Niederländischen Hss. Sie werden hier gelegentlich mit den Caudae der Minimen versehen und sind nicht mehr als zweitönig.

Taktstriche oder Distinktionspunkte werden nicht verwendet. Auch ist der Takt eines Liedes nicht angegeben, sondern muß aus der Notation erkannt werden. —

Mit diesen Notenformen und -bedeutungen tritt die andeutende Mensuralnotation neben der gotischen Choralneumierung in den Quellen auf, denen die beiden Parodielieder des Beispielteils entstammen. Sie erscheint unkompliziert und verfügt doch über alle Möglichkeiten, die Taktgliederung eines

Melodieablaufs klar auszudrücken und damit seine rhythmische Auffassung zu erleichtern. Dies ist bei den meisten Gesängen der Hs. Hohenfurt und 190 und bei ungefähr der Hälfte des Cod 7970 der Fall.

Es bleiben trotzdem noch viele Lieder problematisch. Nicht nur, daß kleine Konjekturen eine rhythmische Idealgestalt hervortreten ließen — die Gruppierung der Längen und Kürzen selbst scheint dem heutigen rhythmischen Gefühl oft so entgegenzutreten, daß aus der Notation allein das Wirken rhythmischer bezw. rhythmusbildender Faktoren nicht zu erkennen ist. Es besteht die Möglichkeit, in solchen Fällen dem Schreiber der Hs. Unkenntnis seiner Notenwerte aufzuladen. Für unsere Hss. gilt das nicht. Hier stehen taktmäßig gegliederte und taktig nicht erfaßbare Lieder, von derselben Hand aufgezeichnet, nebeneinander. Man muß also annehmen, daß im 15. Jh. zwei Tendenzen die Melodieaufzeichnungen beherrschen: neben einer rhythmischen Idealisierung durch straffe Takteinteilung zeigt sich deutlich das Bestreben, die Lieder nach ihrem wirklichen Vortrag, d. h. etwas weniger oder mehr zersungen, aufzuzeichnen.

Im allgemeinen ist der gestaltende Einfluß des Textes und seiner Betonung auf den Rhythmus geistlicher Parodien und Kontrafakta nicht unbedingt so groß, wie gewöhnlich angenommen wird. Die Parodie als solche läßt in den wenigsten Fällen rhythmische Differenzen zur Melodie erkennen; denn in ihrem Wesen liegt es ja, daß sie einen neuen Text genau nach dem metrischen Vorbild des alten formt.

Die Niederländischen Hss. beziehen in diese Umformung auch den Wortakzent, nicht nur die Silbenzahl des Verses ein. Hs. Hohenfurt, die mehr von der meistersingerlichen Art des Silbenzählens beeindruckt ist, zeigt deutliche akzentische Diskrepanzen zum Eigenrhythmus der Weisen, notiert aber alle Lieder mensural so eindeutig, daß an ihrem Vortrag kein Zweifel sein kann. Daraus folgt, daß der Rhythmus sich völlig unabhängig von der Konstanz des Liedes „konstant" erhalten kann.

Die beiden mehrfach aufgezeichneten Lieder des Beispielteils zeigen dagegen auch, daß die Festigkeit einer Melodie von der „Festigkeit", d. h. Gestrafftheit ihres Rhythmus, in besonderem Maße abhängt.

Damit ist der systematische Teil der Arbeit beendet. Seine Aufgabe war es, die Lieder des Beispielteiles beschreibend zu erklären und dadurch in großen Zügen den Stil der frühdeutschen Liedtradition zu charakterisieren.

Inwieweit dies im engen Rahmen der vorliegenden Ausführungen gelungen ist, bleibt dahingestellt.

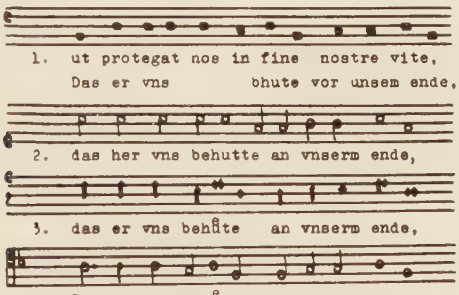
Aus technischen Gründen mußte darauf verzichtet werden, die innere Entwicklung der einzelnen Liedgattungen tiefer zu berühren. Dies bleibe einer späteren eingehenden Untersuchung des gesamten Quellenmaterials vorbehalten.

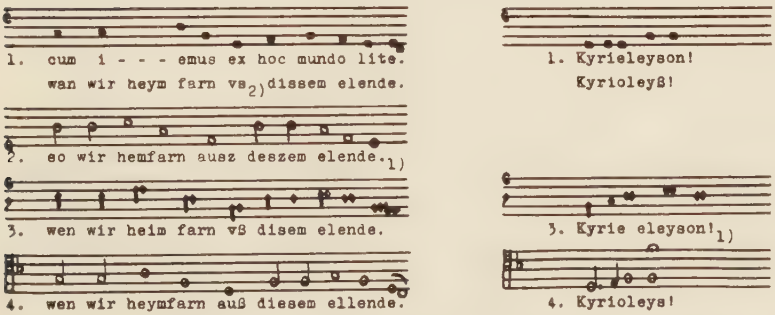
Inzwischen mögen die folgenden Denkmäler selbst eindringlicher als Worte dem, der sie betrachtet, einzelne Entwicklungsstufen in der Überlieferung der spätmittelalterlichen deutschen geistlichen Lieder vor Augen stellen.

BEISPIELTEIL

NUN BITTEN WIR DEN HEILIGEN GEIST.

1. Mus ms 4o050 fol.189^{v} 15. Jh.
2. Mus ms 4o098 fol. fVII^{r} 15. Jh.
3. Strassburger Kirchenampt. 1525.
4. Vehes Gesangbuch. 1537.





Quellenkritik: zu 1: Originalschlüssel. 1) Schlüsselwechsel 2) „vns"

zu 2: Übertragung = o, ♦ = 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥. 1) Auf die Wiedergabe der Melodie über „Kyrieleis" wurde verzichtet, weil sie für die monodische Überlieferung des Liedes belanglos ist.

zu 3: „kyrie".

zu 4: Übertragung = o, ♦ = 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥. S.BK I Nr. 337.

CHRIST IST ERSTANDEN.

1. Cgm 716 fol. 29^{r}. 15. Jh. 2. Mus ms 4o050 fol. 187^{r}. 15. Jh.

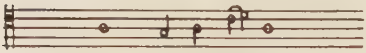
3. Vehes Gesangbuch 1537.
Mus ms 4o095. 16. Jh.

1. Christ ist derstanden,

1. iudas ist derhangen.

2. Chri - stus surrexit,
Christ ist erstanden

2. ma-la nostra te-xit.
von der martir alle;

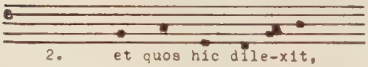


3. Christ ist erstanden

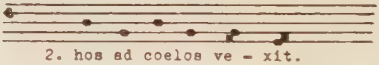
3. von der marter allen;

1. Des soll wir alle fro sein,

1. crist sol vnser trost sein.



2. et quos hic dile-xit,
des sollen wir alle fro sin,

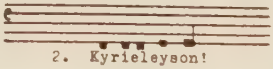


2. hos ad coelos ve - xit.
crist wil vnser trost sin.

3. des sollen wir alle fro sein,

3. Christ soll vnser trost sein.

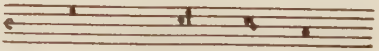
1. al - le - lu - ia'



2. Kyrieleyson!
Kyreoleiß!

3. Ky - rio - leys'[1])

1. al - - - -le - -lu - ia,

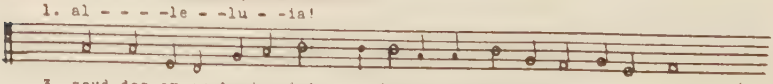


1. al - - - - le - - lu - ia,

3. Wer er nit erstanden,

3. die welt die wer zergangen.

1. al - - - -le - -lu - -ia'



3. seyd das er erstanden ist so loben wir den Herren Jesum Christ.

Quellenkritik und Bemerkungen zu 1: S. Ad. Lb. Nr. 552; BK I Nr 242 I ; Hans Teuscher,Christ ist erstanden, Kassel 1930, S.4; O. Ursprung, Handbuch der Kath. Kirchenmusik, S. 72 (Faksimile).

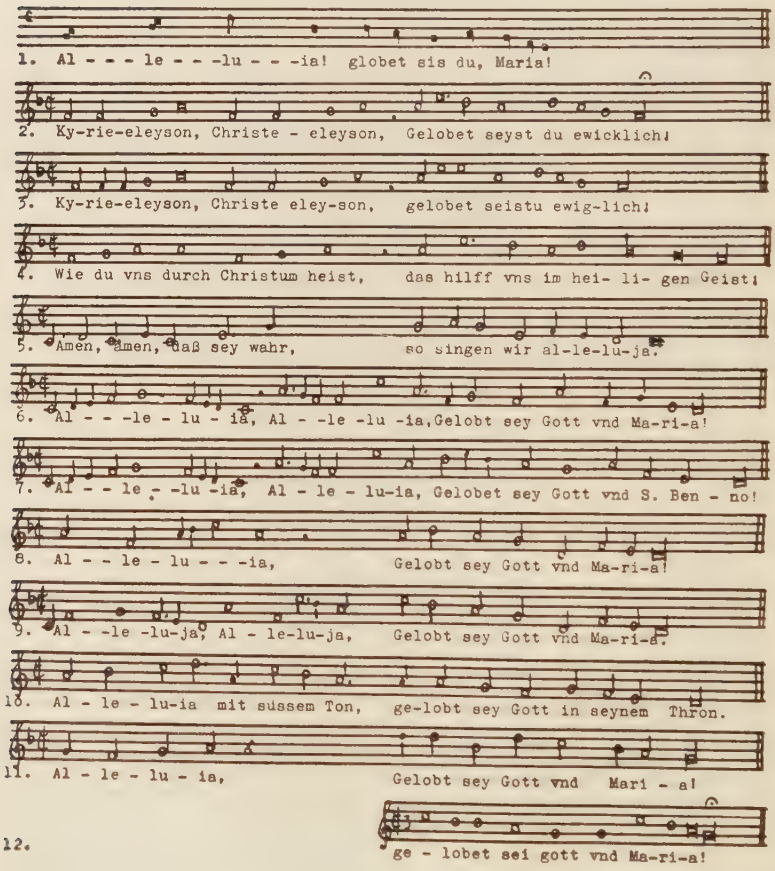
zu 2: Die zu jeder Textzeile gehörenden Noten sind durch Striche abgeteilt.

zu 3: 1) Vehe:„KYri". Mus ms 40095 schreibt darunter „Alleluia".
2) Mus ms 40095:„Kyrio".
3) Mus ms 40095:„alleluia".

DER SCHLUSSKEHRREIM „ALLELUIA, GLOBET SIS DU, MARIA!" VON 1349 BIS 1695.

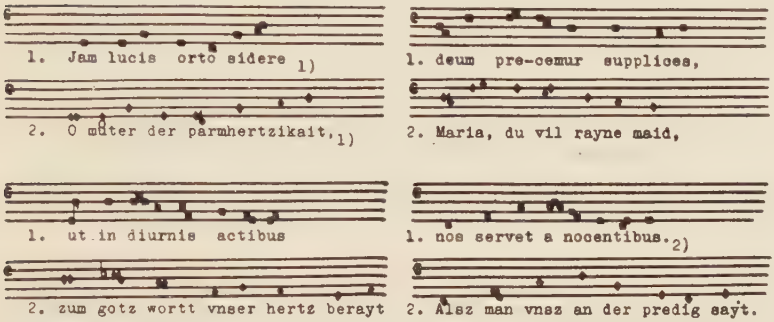
1. Refrain des Geisslerliedes „Maria vnser frowe" aus der Petersburger Hs. O.v. XIV Nr. 6. - RG S.32.
2. Refrain des Liedes „Gott der vatter won vns bey" nach Vehe 1537, Leisentrit 1567, Andernach 1608, Paderborn 1617, Würzburg 1628 ff., Neyß 1625, Mainz-Speyer 1631, Corner 1631, Corners Nachtigall 1648, Erfurt 1666.- BK I Nr. 297 I.
3. Refrain des Liedes „Gegrüst seist du heilig Opfer rein" nach Cöln(Quentel) 1599, Andernach 1608, Würzburg 1628 ff., Mainz 1628, Molsheim 1629 und 1659, Mainz-Speyer 1631. - BK I Nr. 297 II.
4. Schluss des Liedes „O Herr Gott Vater won vns bey" nach Leisentrit 1567.- BK I Nr. 297 III.
5. Refrain des Liedes „Gott der Vatter wohn vns bey" nach Prag 1655, Davidische Harmonia 1659, Rheinfels. Gb. 1666, Brauns Echo 1675. - BK I Nr. BK I Nr. 297 IV.
6. Refrain des Liedes „In Gottes Namen heben wir an" nach München 1586, Cöln (Quentel) 1599, Beuttner (1602) 1660, Andernach 1608, Neyß 1625, Würzburg 1628, Mainz-Speyer 1631, Cöln (Brachel) 1634. - BK II Nr. 92 III.
7. Refrain des Liedes „Wir grüessen dich von Hertzen sehr, Heiliger Benno"; München, Adam Berg, 1603. - BK II Nr. 92 III.
8. Refrain des Liedes „Gegrüst seyestu Maria rein" nach Cöln (Quentel) 1619 Cöln (Brachel) 1619, 1634, Mainz-Speyer 1631, Corner 1631, Trier 1695. BK II Nr. 92 IV.
9. Refrain des Liedes „Ach Vater vnsr ins Himmelsthron" nach Corner 1631. BK II Nr. 92.

10. Refrain des Liedes „Zv Gottes Lob d'gehret würd" nach einem Augsburger Einzeldruck von 1621 und Voglers Catechismus 1625. - BK II Nr. 133.
11. Refrain des Liedes „Mein Gmüth sehr dürr vnd dürstig ist" nach Cöln (Brachel) 1619, 1625, 1634, Osnabrück 1628, Seraph. Lustgarten 1635.- BK I Nr. 117 IV.
12. Refrain des Liedes „Nachdem die grschrifft außtruckhenlich lerth" nach Kolers Ruefbuechl 16ol. - BK II Nr. 134.



O MÜTER DER PARMHERTZIKAIT.

1. Mus ms 4o005 fol. 4^{r}. - 16. Jh. 2. Cgm 4423 fol. 63^{v}. - 1492.



II. Das das selb an vnsz en spryesen,
vom mund in vnser hertze flyesen,
vnd das vnß dar an nicht verdryesen
vnd sein all gelaubigen sell genyesen.

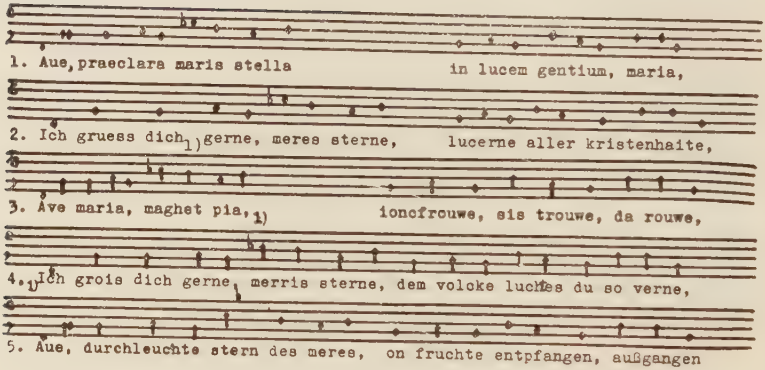
III. Nun pitten wir dich arm$_{2)}$ vnd raych,
dein ynprunstige gnad du verleich,
das wir mit dir in$_{3)}$ dem himelreich
erfrewet werden ewiclich. Amen.$_{4)}$

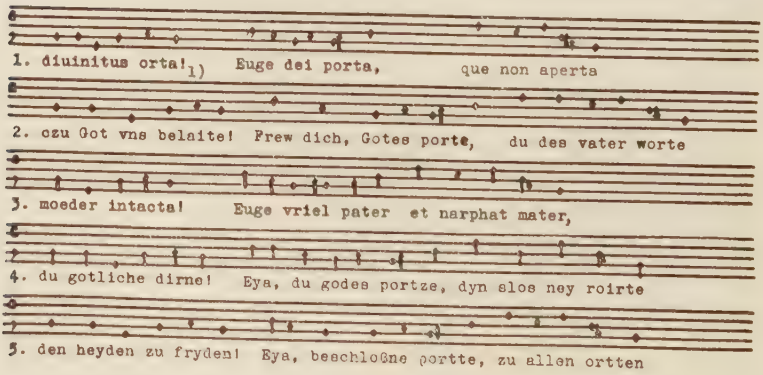
Quellenkritik zu 1: Überschrift „Ad primam omni tempore".
1) F Schlüssel auf der 2. Linie.
2) „anocentibus".

zu 2: 1) Fol. 63^{v} unter der Melodie : „Sub nota cantatur sequens carmen beata nobis gaudia".
2) „arme", das e ist durchgestrichen.
3) „In".
4) Folgt die Notiz: „Hoc carmen edidit et sequentes horas diei sub eunda (?) nota m a g i s t e r J e r o n i m u s d e w e r d e a tunc in lune lacu, cuius anima in secula requiescat pace".

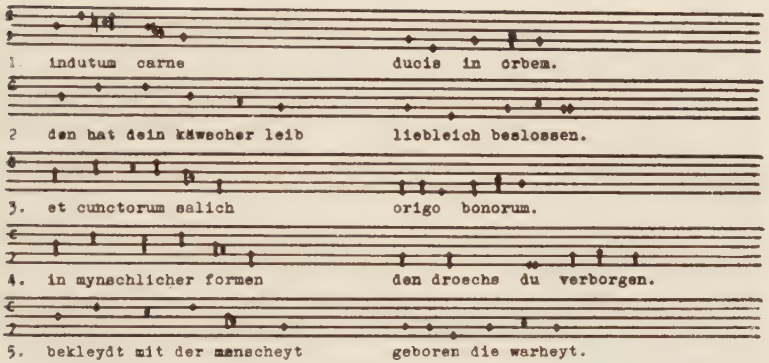
AUE PRAECLARA MARIS STELLA.
ICH GRUESS DICH GERNE, MERES STERNE.
AVE MARIA, MAGHET PIA.
ICH GROIS DICH GERNE, MERRIS STERNE.
AUE, DURCHLEUCHTE STERN DES MERES.

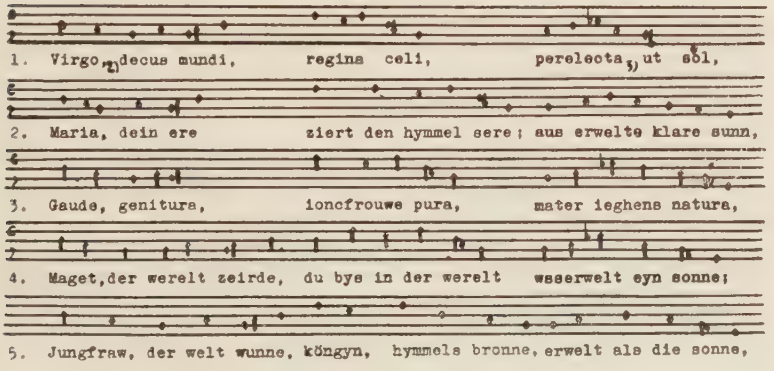
1. Mus. ms. 4o223 fol. 13^{r} ff. - 14. Jh.
2. Mondsee-Wiener Lhs. fol. 227^{r} ff. - 15. Jh.
3. Ms. germ 8^{o} 19o fol. 56^{r} ff. - 15. Jh.
4. Ms. germ 8^{o} 28o fol. 115 ff. - 15. Jh.
5. Vehes Gb. fol. 74^{v} ff. - 1537.

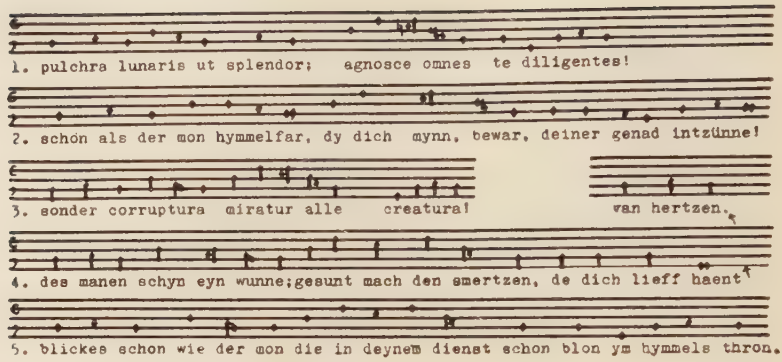


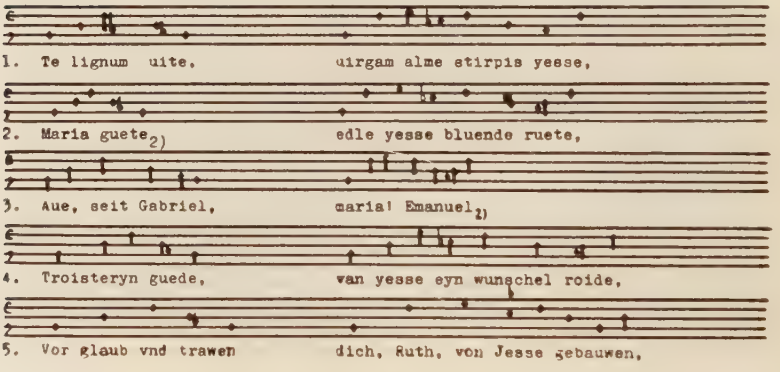


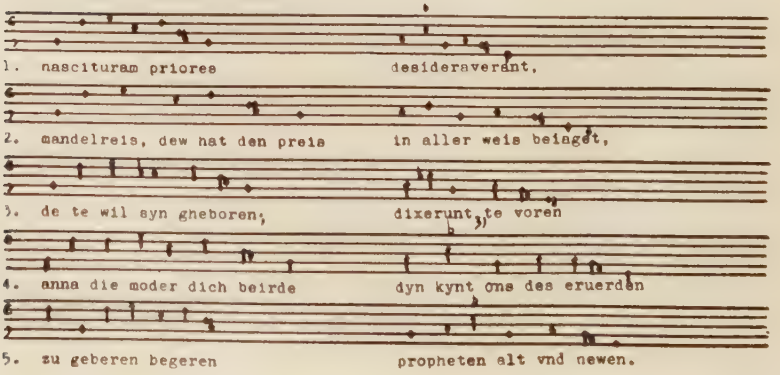
1. verita-tis lumen, ipsum solem iusticie
2. peᷓᷠ^ent vnd beslossen du bracht vns den waren Gotes schein,
3. de welc quam ons anna wt filia manna
4. eyn gotlich licht der clairheit der sonnen schyn eyn wairheit
5. hast des vatters wortte vnd die son der gerechtickeyt


1. indutum carne ducis in orbem.
2 den hat dein käwscher leib liebleich beslossen.
3. et cunctorum salich origo bonorum.
4. in mynschlicher formen den droechs du verborgen.
5. bekleydt mit der manscheyt geboren die warheyt.


1. Virgo, decus mundi, regina celi, perelecta, ut sol,
2. Maria, dein ere ziert den hymmel sere; aus erwelte klare sunn,
3. Gaude, genitura, ioncfrouwe pura, mater ieghens natura,
4. Maget, der werelt zeirde, du bys in der werelt waserwelt eyn sonne;
5. Jungfraw, der welt wunne, köngyn, hymmels bronne, erwelt als die sonne,

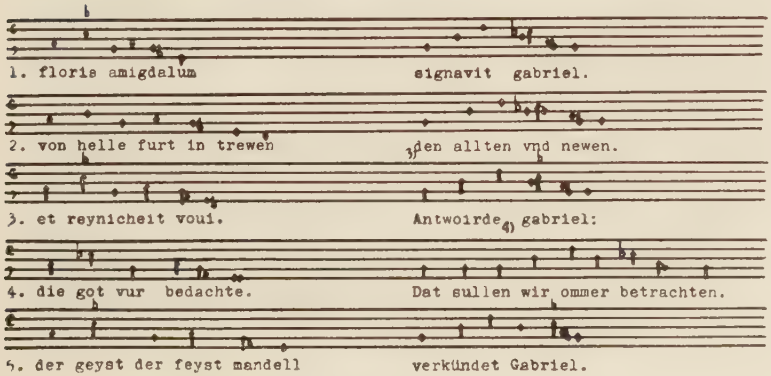

1. pulchra lunaris ut splendor; agnosce omnes te diligentes!
2. schon als der mon hymmelfar, dy dich mynn, bewar, deiner genad intzünne!
3. sonder corruptura miratur alle creatura! van hertzen.
4. des manen schyn eyn wunne;gesunt mach den smertzen, de dich lieff haent
5. blickes schon wie der mon die in deynem dienst schon blon ym hymmels thron.

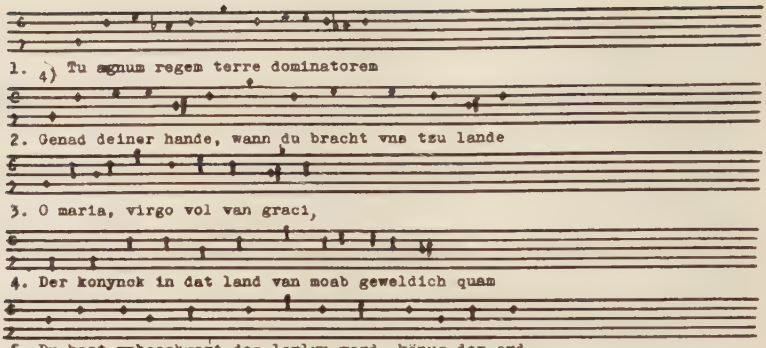

1. Te lignum uite, uirgam alme stirpis yesse,
2. Maria guete 2) edle yesse bluende ruete,
3. Aue, seit Gabriel, maria! Emanuel 2)
4. Troisteryn guede, van yesse eyn wunschel roide,
5. Vor glaub vnd trawen dich, Ruth, von Jesse gebauwen,

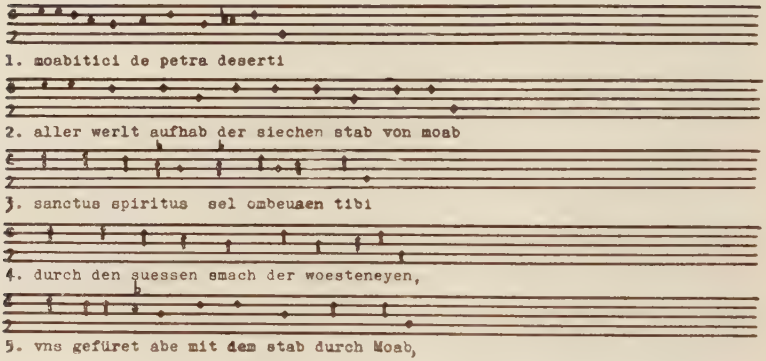

1. nascituram priores desideraverant,
2. mandelreis, dew hat den preis in aller weis beiaget,
3. de te wil syn gheboren; dixerunt 3) te voren
4. anna die moder dich beirde dyn kynt ons des eruerden
5. zu geberen begeren propheten alt vnd newen.

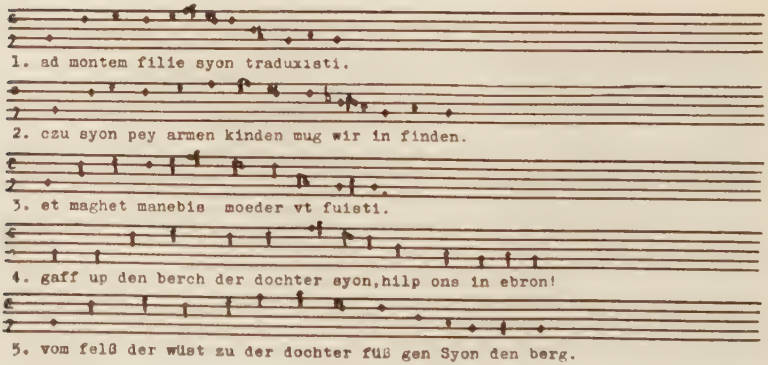
1. patres et prophete.
Te plenam fide
2. du mueter vnd maget!
O werde frawe,
3. patres et prophete.
Quomodo mach dat syn,
4. de propheten des gerden.
Gabriel snelle
5.
Dich. holtz des leben

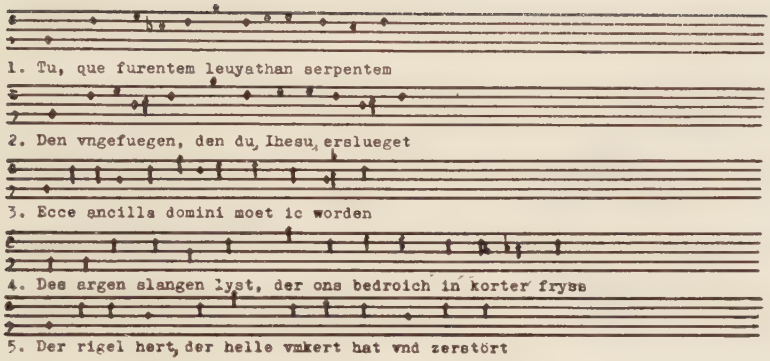
1. rorante pneumate
parituram diuini
2. lebentige holtz,von hymel tawe
tugenden guet. Dein hochgepurd
3. angele, verwondert my;
virum nie gheen cognovi
4. zo dir quam, du godes celle,
die boitschaff he dir brachte
5. aus thau vom hymmel vmbgeben,
hat gefeuchttet, erleuchtet

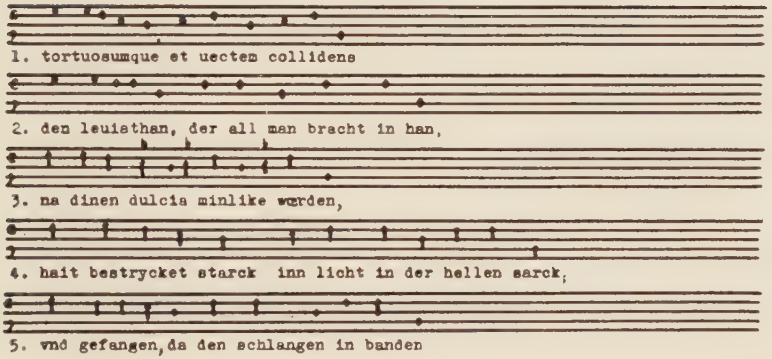

1. floris amigdalum
signavit gabriel.
2. von helle furt in trewen
den allten vnd newen.
3. et reynicheit voui.
Antwoirde gabriel:
4. die got vur bedachte.
Dat sullen wir ommer betrachten.
5. der geyst der feyst mandell
verkündet Gabriel.

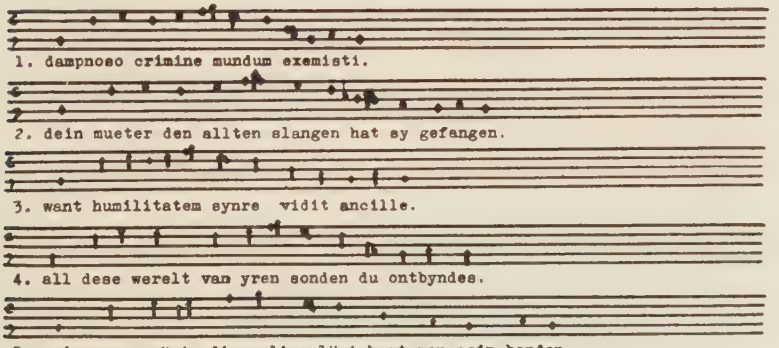

1. Tu agnum regem terre dominatorem
2. Genad deiner hande, wann du bracht vns tzu lande
3. O maria, virgo vol van graci,
4. Der konynck in dat land van moab geweldich quam
5. Du hast vnbeschwert das lemlyn werd, könyg der erd,


1. moabitici de petra deserti
2. aller werlt aufhab der siechen stab von moab
3. sanctus spiritus sel ombeuaen tibi
4. durch den suessen smach der woesteneyen,
5. vns gefüret abe mit dem stab durch Moab,

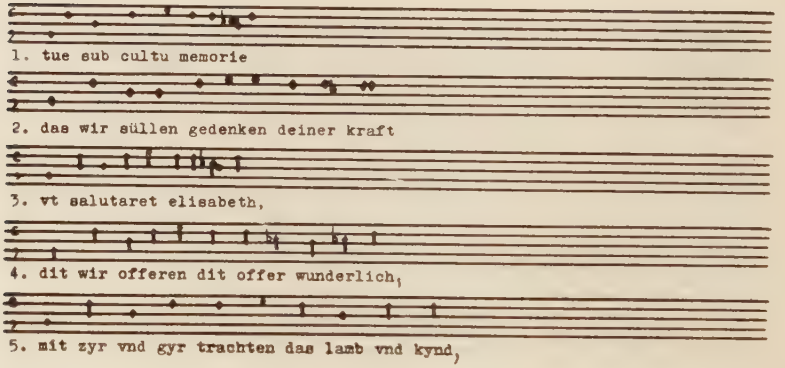

1. ad montem filie syon traduxisti.
2. czu syon pey armen kinden mug wir in finden.
3. et maghet manebis moeder vt fuisti.
4. gaff up den berch der dochter syon,hilp ons in ebron!
5. vom felß der wüst zu der dochter füß gen Syon den berg.

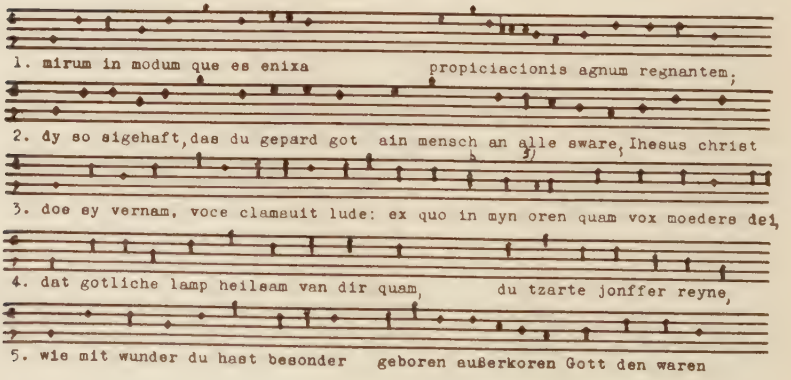

1. Tu, que furentem leuyathan serpentem
2. Den vngefuegen, den du, Ihesu, erslueget
3. Ecce ancilla domini moet ic worden
4. Des argen slangen lyst, der ons bedroich in korter fryss
5. Der rigel hert, der helle vmkert hat vnd zerstört

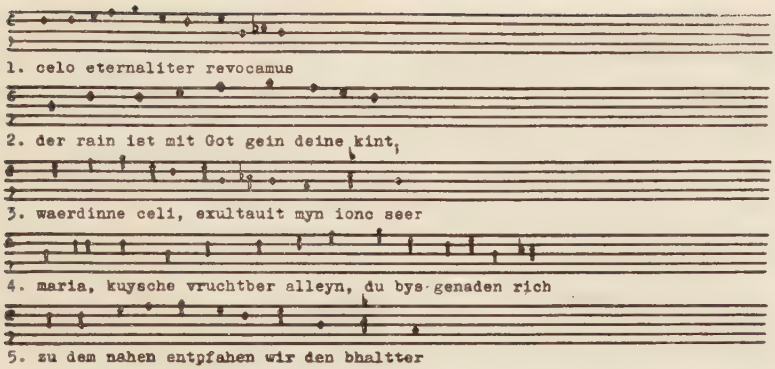

1. tortuosumque et uectem collidens
2. den leuiathan, der all man bracht in han,
3. na dinen dulcia minlike wœrden,
4. hait bestrycket starck inn licht in der hellen sarck,
5. vnd gefangen, da den schlangen in banden

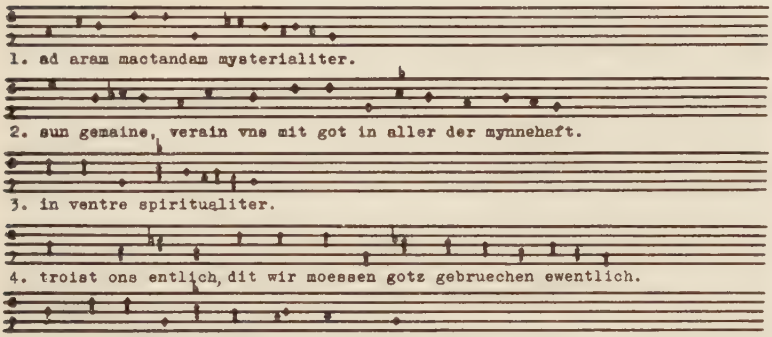

1. dampnoso crimine mundum exemisti.
2. dein mueter den allten slangen hat sy gefangen.
3. want humilitatem synre vidit ancille.
4. all dese werelt van yren sonden du ontbyndes.
5. sein grym erösst, die welt erlöst hast von sein banden.

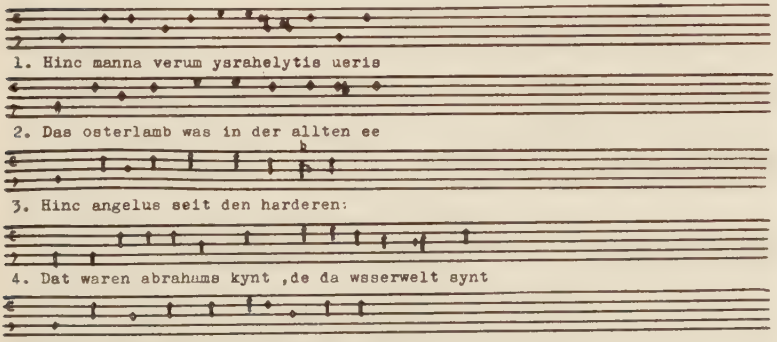
1. Hinc gentium nos reliquie 5)
2. Uns erwelt got aus der haydenschaft,
3. Hinc maria it van nazareth
4. Van dir haent wir, werde moder sonderlich
5. Von dir thun wir, die von Heyden kommen synt,

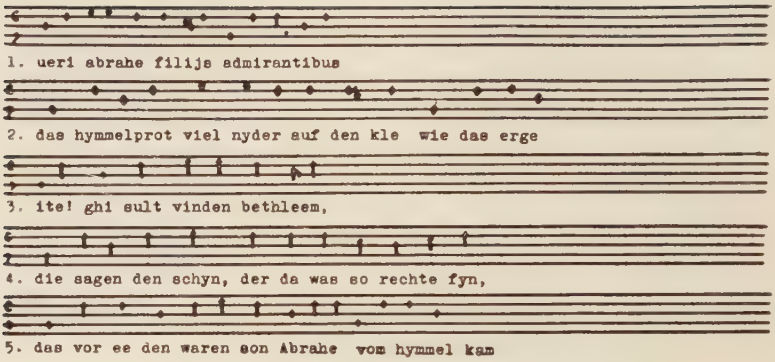

1. tue sub cultu memorie
2. das wir süllen gedenken deiner kraft
3. vt salutaret elisabeth,
4. dit wir offeren dit offer wunderlich,
5. mit zyr vnd gyr trachten das lamb vnd kynd,

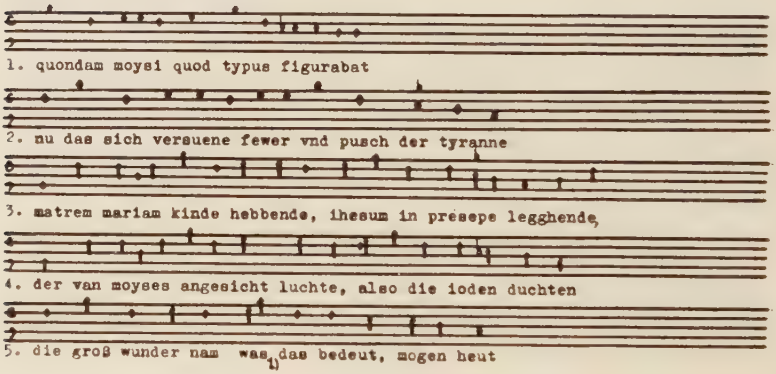

1. mirum in modum que es enixa propiciacionis agnum regnantem,
2. dy so sigehaft, das du gepard got ain mensch an alle sware, Ihesus christ
3. doe sy vernam, voce clamauit lude: ex quo in myn oren quam vox moedere dei,
4. dat gotliche lamp heilsam van dir quam, du tzarte jonffer reyne,
5. wie mit wunder du hast besonder geboren außerkoren Gott den waren


1. celo eternaliter revocamus
2. der rain ist mit Got gein deine kint,
3. waerdinne celi, exultauit myn ionc seer
4. maria, kuysche vruchtber alleyn, du bys-genaden rich
5. zu dem nahen entpfahen wir den bhaltter

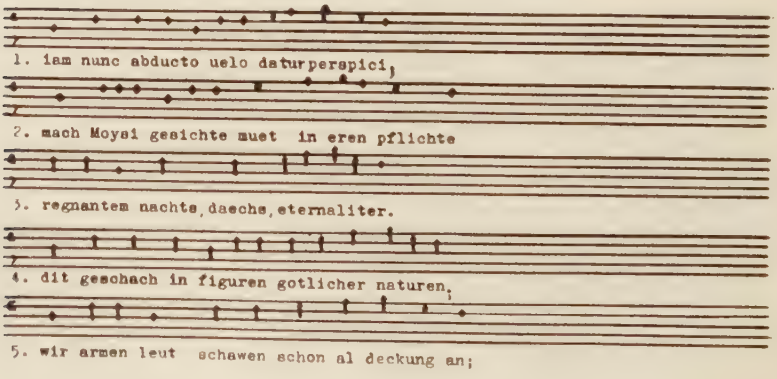

1. ad aram mactandam mysterialiter.
2. sun gemaine, verain vns mit got in aller der mynnehaft.
3. in ventre spiritualiter.
4. troist ons entlich, dit wir moessen gotz gebruechen ewentlich.
5. vff den alttar in wein vnd brots gstalt.


1. Hinc manna verum ysrahelytis ueris
2. Das osterlamb was in der allten ee
3. Hinc angelus seit den harderen:
4. Dat waren abrahams kynt ,de da wsserwelt synt
5. Von dir außgat des ware hymmelbrot,


1. ueri abrahe filijs admirantibus
2. das hymmelprot viel nyder auf den kle wie das erge
3. ite! ghi sult vinden bethleem,
4. die sagen den schyn, der da was so rechte fyn,
5. das vor ee den waren son Abrahe vom hymmel kam


1. quondam moysi quod typus figurabat
2. nu das sich versuene fewer vnd pusch der tyranne
3. matrem mariam kinde hebbende, ihesum in presepe legghende,
4. der van moyses angesicht luchte, also die ioden duchten
5. die groß wunder nam was das bedeut, mogen heut

1)

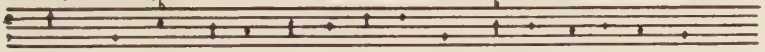

1. iam nunc abducto uelo daturperspici,
2. mach Moysi gesichte muet in eren pflichte
3. regnantem nachts, daechs, eternaliter.
4. dit geschach in figuren gotlicher naturen,
5. wir armen leut schawen schon al deckung an;

1. ora, uirgo, nos illo pane celi dignos effici.

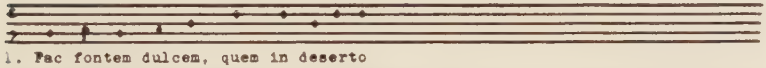
2. du verrichte vns deines hymmelprots in ymmer mer.

3. Monstra, maghet, te moeder et vis wesen nostri behoester.

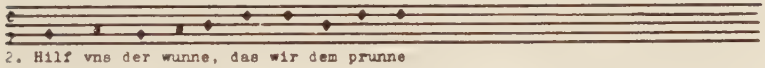
4. hilp ons, keyserin, dat wir moesseen des hemels brodes werdich syn.



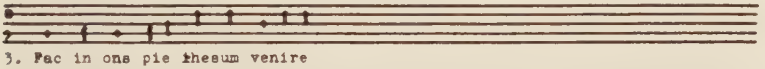
5. hilff, Jungfraw, patron, das wir zu dem brott hymmels wirdiglich gan.



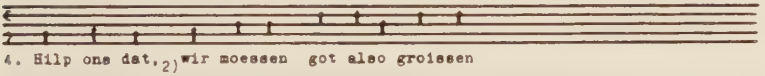
1. Fac fontem dulcem, quem in deserto



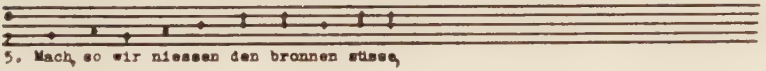
2. Hilf vns der wunne, das wir dem prunne



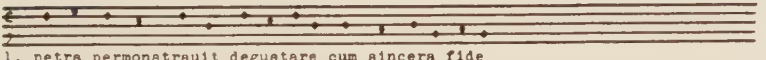
3. Fac in ons pie ihesum venire



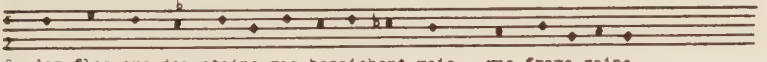
4. Hilp ons dat, [2] wir moessen got also groissen



5. Mach, so wir niessen den bronnen süsse,

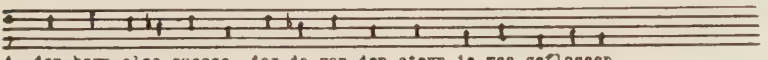


1. petra permonstrauit degustare cum sincera fide



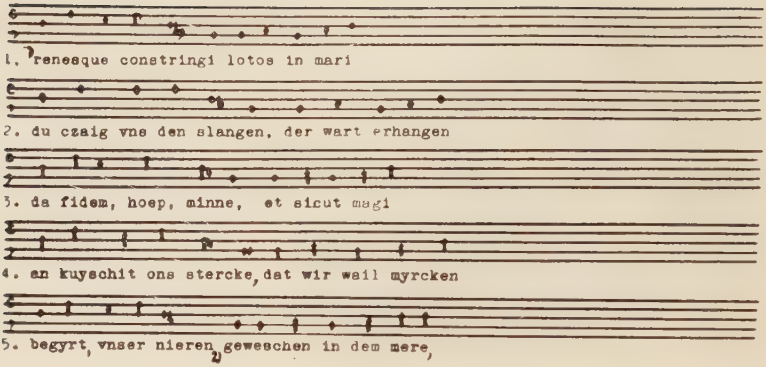
2. der flos aus dem staine was bezaichent weis [6] vns frawe raine

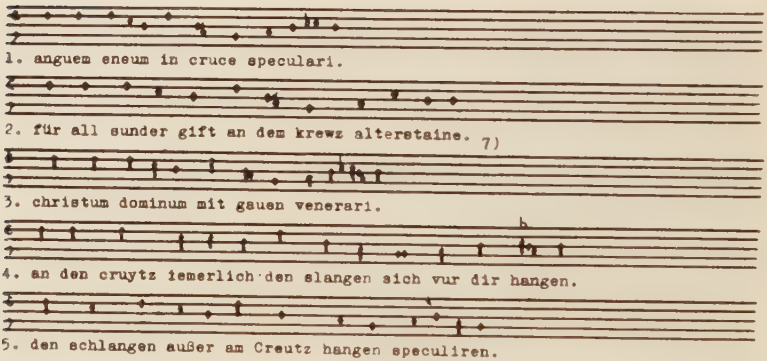
3. wel stella monstrauit adorari; waerde coningchinne,

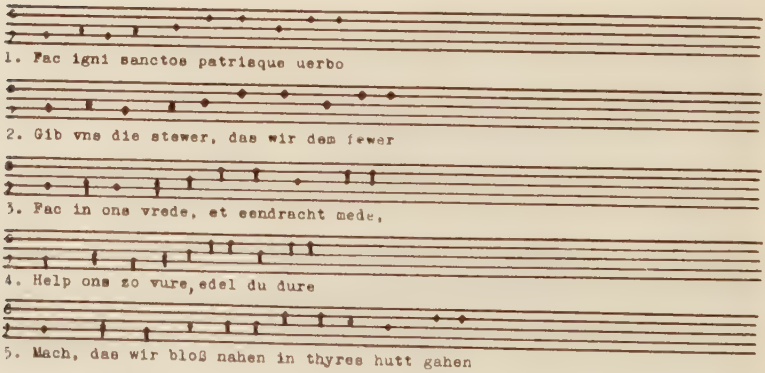


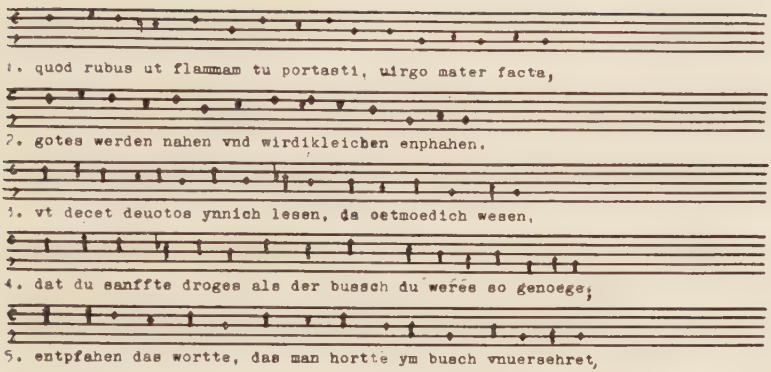
4. den born also suesse, der da van den steyn is was geflossen

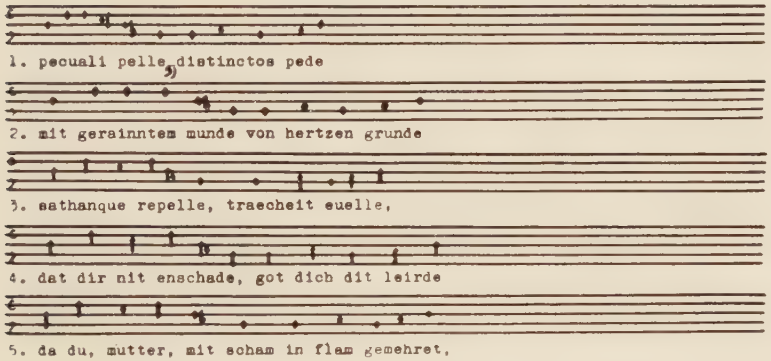
5. der von dem felß fliessen in der wüsten, mit dem glauben zyeren

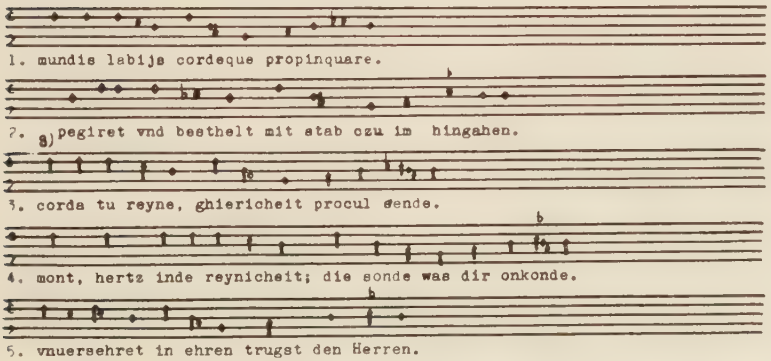

1. renesque constringi lotos in mari
2. du czaig vns den slangen, der wart erhangen
3. da fidem, hoep, minne, et sicut magi
4. an kuyschit ons stercke, dat wir wail myrcken
5. begyrt, vnser nieren gewesehen in dem mere,


1. anguem eneum in cruce speculari.
2. für all sunder gift an dem krewz alterstaine. 7)
3. christum dominum mit gauen venerari.
4. an den cruytz iemerlich den slangen sich vur dir hangen.
5. den schlangen außer am Creutz hangen speculiren.

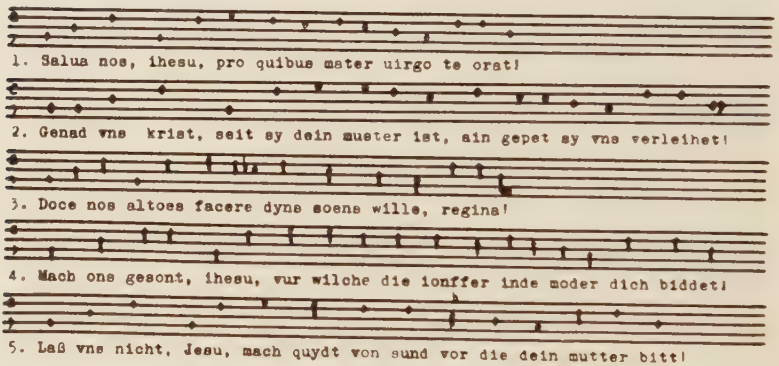

1. Fac igni sanctos patrisque uerbo
2. Gib vns die stewer, das wir dem fewer
3. Fac in ons vrede, et eendracht mede,
4. Help ons zo vure, edel du dure
5. Mach, das wir bloß nahen in thyres hutt gahen

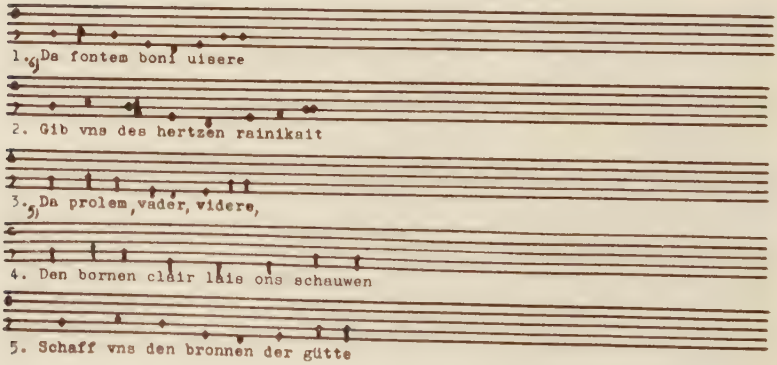

1. quod rubus ut flammam tu portasti, uirgo mater facta,
2. gotes werden nahen vnd wirdikleichen enphahen.
3. vt decet deuotos ynnich lesen, da oetmoedich wesen,
4. dat du sanffte droges als der bussch du weres so genoege;
5. entpfahen das wortte, das man hortte ym busch vnuersehret,

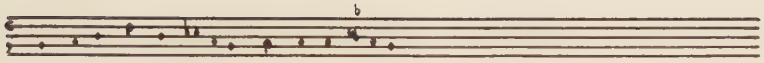

1. pecuali pelle, distinctos pede
2. mit gerainntem munde von hertzen grunde
3. sathanque repelle, traecheit euelle,
4. dat dir nit enschade, got dich dit leirde
5. da du, mutter, mit scham in flam gemehret,


1. mundis labijs cordeque propinquare.
2. pegiret vnd besthelt mit stab czu im hingahen.
3. corda tu reyne, ghiericheit procul sende.
4. mont, hertz inde reynicheit; die sonde was dir onkonde.
5. vnuersehret in ehren trugst den Herren.

1. Audi nos, nam te filius nichil negans honorat!
2. Hör vns wol, fraw, genaden vol, dein kind dich nichz verczeihet.
3. Iuua nos in dit ellende, kinder ewe benigna!
4. Moder, mait maria, hoir ons, dyn kynt dir nit versaet des du biddes!
5. Hör vns nun, dann dein son dir nichts versagt was du wilt thun!

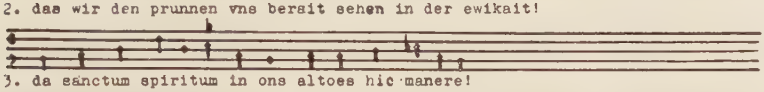

1. Salua nos, ihesu, pro quibus mater uirgo te orat!
2. Genad vns krist, seit sy dein mueter ist, ain gepet sy vns verleihet!
3. Doce nos altoes facere dyne soens wille, regina!
4. Mach ons gesont, ihesu, vur wilche die ionffer inde moder dich biddet!
5. Laß vns nicht, Jesu, mach quydt von sund vor die dein mutter bitt!


1. Da fontem boni uisere
2. Gib vns des hertzen rainikait
3. Da prolem, vader, videre,
4. Den bornen cläir läie ons schauwen
5. Schaff vns den bronnen der gütte

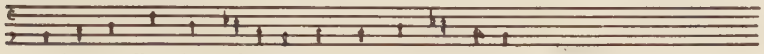


1. da puros mentis oculos in te defigere!

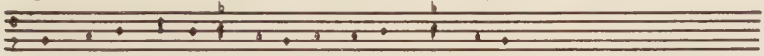
2. das wir den prunnen vns bersit sehen in der ewikait!



3. da sanctum spiritum in ons altoes hic manere!

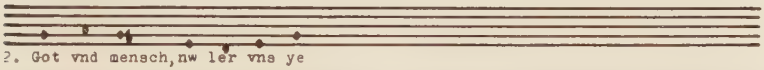


4. gotliches flos der selichit mit des hertzen ougen.

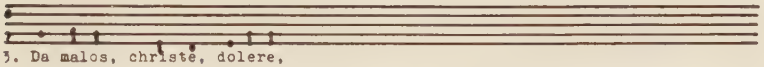


5. mit reinem gmütte vnd augen anschawen, Jungfrawen!

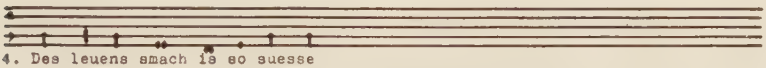
1. Quo hausto sapientie



2. Got vnd mensch, nw ler vns ye

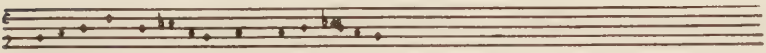


3. Da malos, christe, dolere,

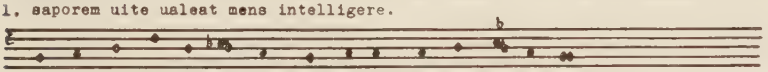


4. Des leuens smach is so suesse

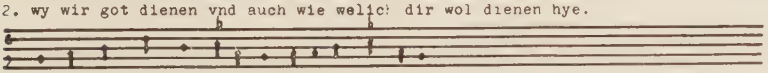
5. So wir den synden enpfinden,



1. saporem uite ualeat mens intelligere.

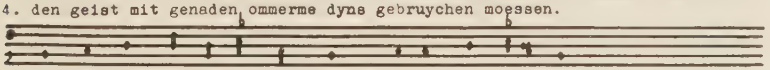


2. wy wir got dienen vnd auch wie welic dir wol dienen hye.

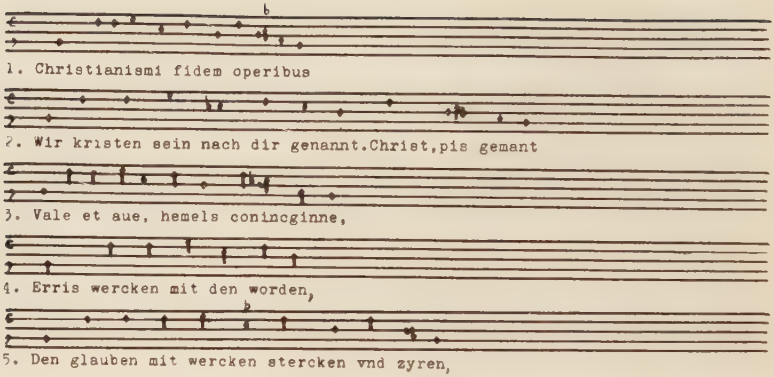


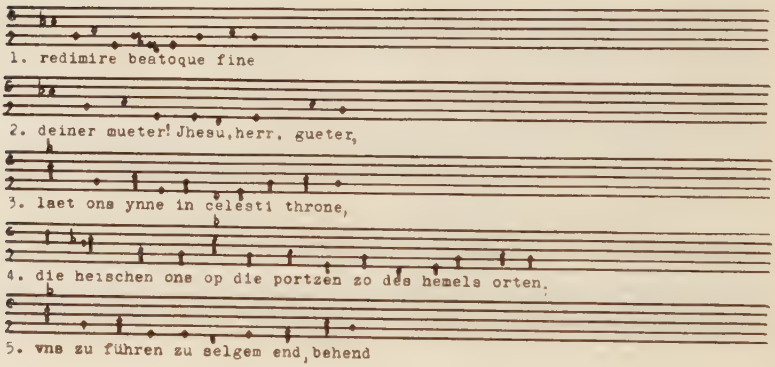
3. et in dyn ryc cum electis ewelic gaudere.

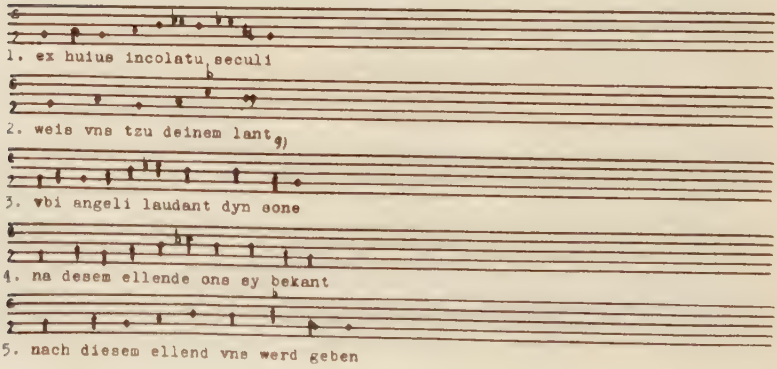
4. den geist mit genaden, ommerme dyns gebruychen moessen.

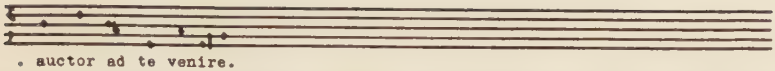


5. der weißheyt vns bereyt den schmack lebens vnd seligkeyt.

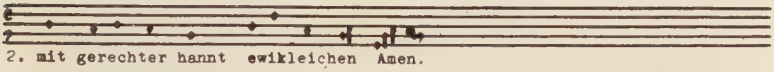

1. Christianismi fidem operibus
2. Wir kristen sein nach dir genannt.Christ,pis gemant
3. Vale et aue, hemels coninginne,
4. Erris wercken mit den worden,
5. Den glauben mit wercken stercken vnd zyren,


1. redimire beatoque fine
2. deiner mueter! Jhesu,herr, gueter,
3. laet ons ynne in celesti throne,
4. die heischen one op die portzen zo des hemels orten.
5. vns zu führen zu selgem end, behend

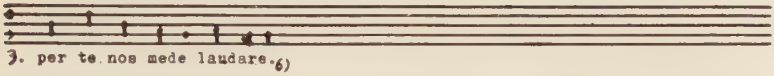

1. ex huius incolatu seculi
2. weis vns tzu deinem lant,
3. vbi angeli laudant dyn sone
4. na desem ellende ons sy bekant
5. nach diesem ellend vns werd geben



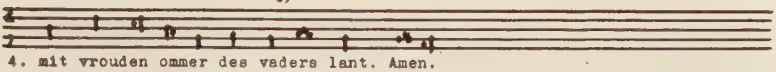
. auctor ad te venire.



2. mit gerechter hannt ewikleichen Amen.



3. per te nos mede laudare.6)



4. mit vrouden ommer des vaders lant. Amen.

5. das wir schweben bey dir vnd leben. Amen.

QUELLENBERICHT UND ANMERKUNGEN

zu 1: 1) über „or..." plica?
2) plica „vir"?
3) „per electa".
4) Schlüsselwechsel C auf der dritten Linie.
5) Ligatur sic!
6) Schlüsselwechsel C auf der vierten Linie.

zu 2: 1) „dich" nachträglich eingefügt.
2) der Text von„guete" bis „schön" steht unter der ausgestrichenen Wiederholung der vorhergehenden Strophe: „... dein ere cziert den hymmel sere"...
3) Schlüsselwechsel C auf der dritten Linie.
4) undeutlich ob g e oder g f.
5) c verbessert über ursprünglichem h.
6) Schlüsselwechsel C auf der obersten Linie.
7) „altersaine".
8) die fünf folgenden Noten sind verwischt.
9) „lant" später eingefügt.

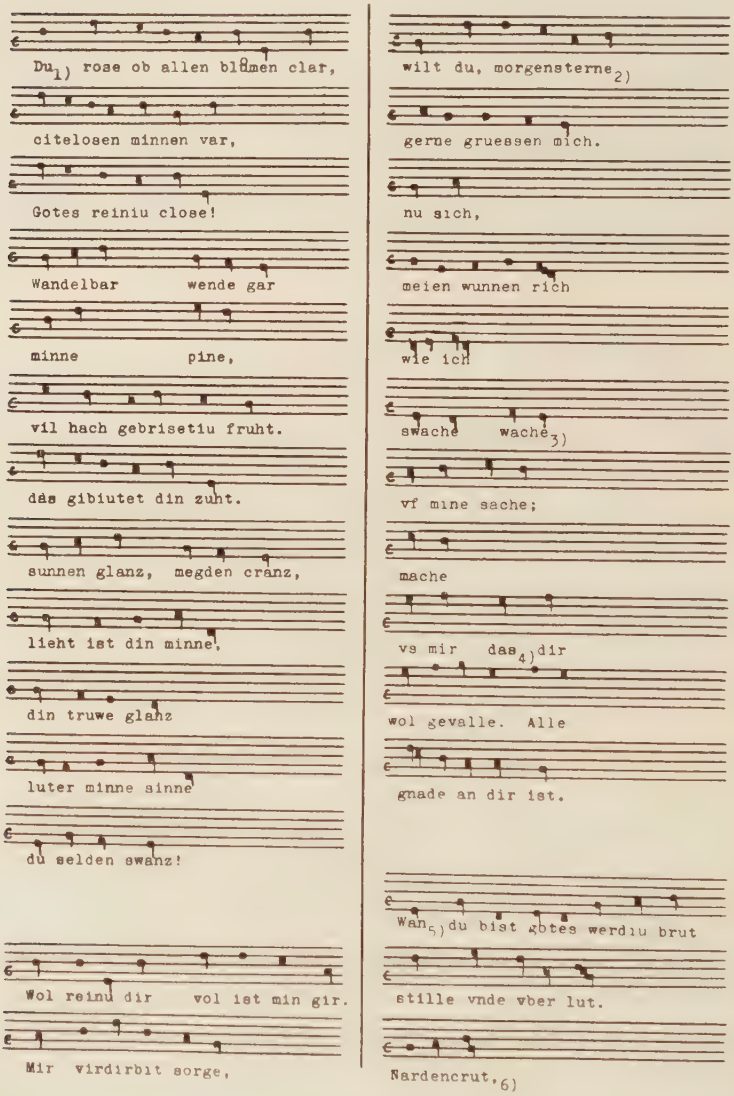
zu 3: 1) Kleine Motive sind durch Distinktionsstriche abgegrenzt
2) „emanuel".
3) „diexerunt".
4) Schlüssel um eine Linie tiefer.
5) Schlüsselwechsel zum Anfangsschlüssel.
6) Ligatur diastematisch etwas undeutlich, konnte auch d - f heissen.
Vgl. BN S. 3o6 ff.

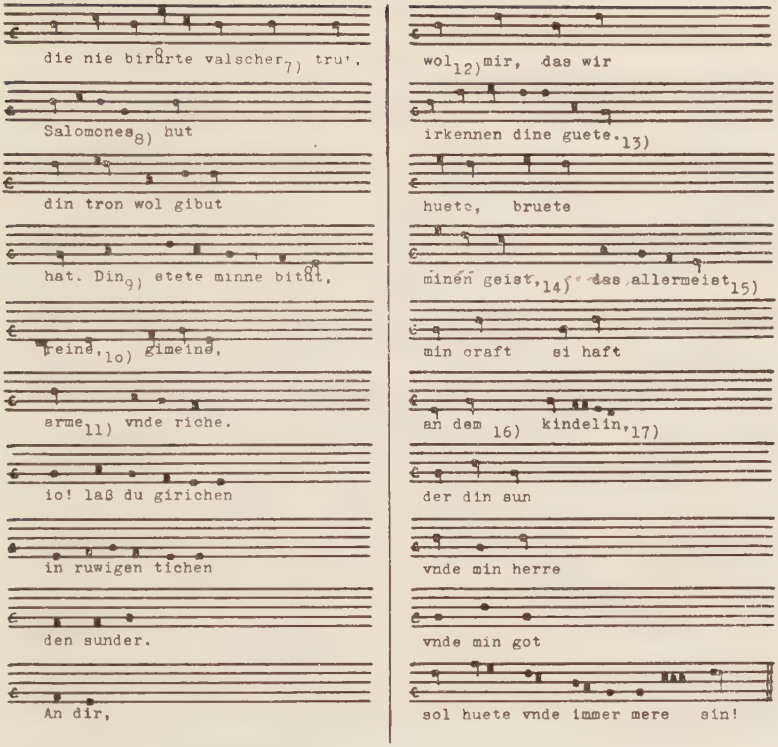
zu 4: 1) Originalschlussel der ersten Zeile. Die Hs. zeichnet sich durch besonders häufige Schlüsselwechsel aus, die in der geringen Anzahl der verwendeten Systemlinien begründet sind. Sie werden hier nicht einzeln angeführt.
2) zweimal„dat"
3) „erris"

zu 5. 1) fehlt der Notenkopf.
2) auf„ren" keine Note vorgesehen.

DU ROSE OB ALLEN BLUMEN CLAR.

Übertragung des Ms. 3234 des Germ. Museums Nürnberg. - S. Phototypie.





Quellenkritik.

1) Bartsch (Die Erlosung ...S. 189) liest hier „Hai".
2) „morgen sterne".
3) nach „wache" im Text; „mache", durchgestrichen und ohne Noten.
4) Beginn der Versoseite.-„Das".
5) „wan".
6) Undeutlich ob „Nardencrut - trut" oder „Nardencruc - truc".
7) oder „e - f". Diastematisch unklar.
8) „salomones".
9) „din".
10) duplex longa uber „rei"...
11) „Arme".
12) nach „wol" der erste C-Schlüssel auf der untersten Linie.
13) Notenform uber „...te" wie plica longa, aber wohl nur flüchtige Schreibform der gewöhnlichen longa.
14) Nach „geist" der zweite C-Schlüssel auf der zweituntersten Linie.
15) „aller meist".
16) vor „kindelin" Ansatz zu einem Buchstaben k oder h durchgestrichen.
17) Die brevis G über „...lin" ist nicht durchgestrichen, sondern nur von dem i-Strich durchkreuzt.
18) Die Verteilung der Noten auf den Text der letzten Zeile von „huete" bis „mere" ist undeutlich.

1. Mondsee-Wiener Lhs. fol. 179^{v}. 2. Ogm. 715 fol. 165^{v}.
3. Ogm. 4497 fol.661^{r}.

Quellenkritik und Anmerkungen

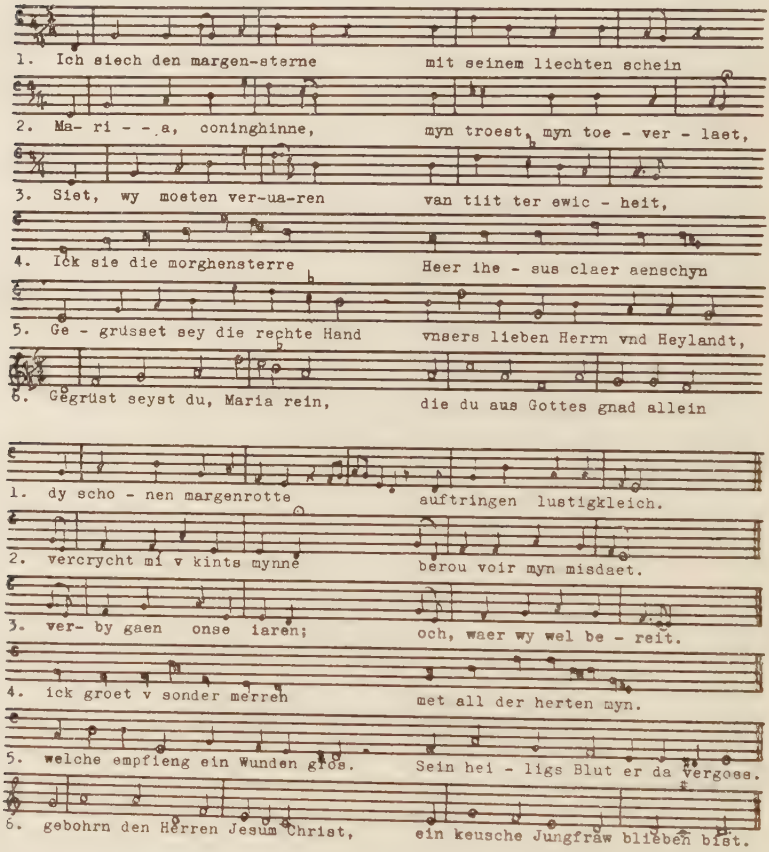
zu 1: Überschrift:„Das Aue Maria des münchcz". Die beiden letzten Worte sind von späterer Hand angefügt.
1) Originalschlüssel F auf der dritten Linie.
2) Schlüsselwechsel: C auf der vierten Linie.
3) Wechsel zum Anfangsschlüssel.

zu 2: Überschrift:„Das guldein Aue Maria vnd seinem zugehorn".
1) Die melodischen Motive jeder Zeile sind durch Distinktionsstriche abgegrenzt.
2) Schlüsselwechsel: F auf der dritten Linie.

zu 3: Überschrift: „In dez munchs von salczburgk kurzen ton".
1) Anfangsschlüssel C auf der dritten Linie.
2) Schlüsselwechsel: C auf der obersten Linie.
3) Schlüsselwechsel zum Anfangsschlüssel.
4) Der Text des zweiten Stollen steht unter dem des ersten.
5) „din".
6) Schlüsselwechsel wie 2).

ICH SIECH DEN MARGENSTERNE. MARIA CONINGHINNE. SIET WY MOETEN VERUAREN.
ICK SIE DIE MORGHENSTERRE. GEGRÜSSET SEY DIE RECHTE HAND. GEGRÜST SEYST DU, MARIA REIN.

1. Hs. Hohenfurt fol. 1o7^{v}. - 15.Jh.
2. Ms. germ 8^{o} 19o fol. 1o3^{r}.-15. Jh.
3. Ms. 797o (Wien) fol. 61^{r}. -15. Jh.
4. Een deuoot... Boecxken,1614.
5. Bamberger Gb. 1628
6. Cathol. Geistl. Nachtigall 1666.



Quellenkritik und Anmerkungen

zu 1: Überschrift: „Ain margenlied czugeleicht der schönen junckfrawen vnd muter gotes."
Übertragung: ♩ = ♩ ; ♩. = 𝅗𝅥 ; 𝅗𝅥 = ♩ und 𝅗𝅥.

zu 2 : Fol.13b^{v} Text mit der Überschrift: „ic sye des morghens sterre".
Übertragung: 𝅗𝅥 = ♩ = ♩ ; 𝅗𝅥. = ♩.

zu 3: Übertragung: 𝅗𝅥 = ♩ = ♩ ; 𝅗𝅥. = ♩.

zu 4: Abschrift des Faksimile bei Scheurleer S. 236.

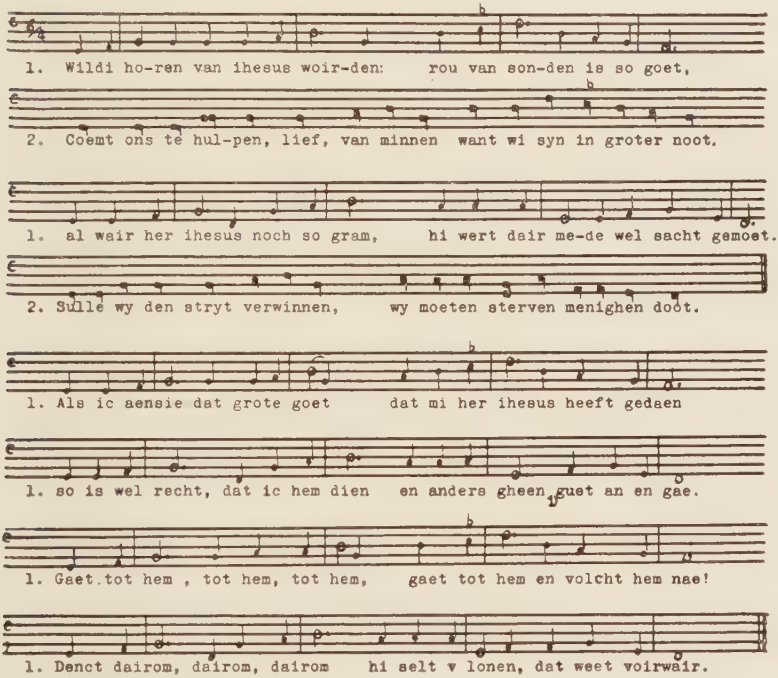
zu 5: nach BV S. 178.

zu 6: nach BK II Nr.69.

WILDI HOREN VAN IHESUS WOIRDEN.
COEMT ONS TE HULPEN, LIEF VAN MINNEN.

1. Ms. germ. 8° 190 fol. 100v.

2. Een deuoot ende Profitelyck Boecxken..., Antwerpen 1614; Neuausgabe von D.F. Scheurleer, S. 49.



Quellenkritik und Anmerkungen

zu 1: Fol. 146r Text mit der Überschrift: „Wilgi horen van mynre corden turf en hout."
Übertragung: = vor , vor , o am Zeilenschluss.
= .

1) mit Rücksicht auf die korrespondierende Stelle in Zeile 6 als punktierte Halbe übertragen.

zu 2: Textüberschrift : „Dit nauolgende liedeken gaet op die wise „Och had ic enen ghetrowen bode" oft op mijn heere van valckenstein oft op dese noten."
Abschrift des Originals mit Veränderung des Originalschlüssels F auf der dritten Linie.

Quellenverzeichnis.[1])

I. Handschriften.

A. Liedersammlungen.[1])

1. Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod 2856.
Pp. — Sammelhs., 14.—15. Jh. — 4° (20×27,5 cm).
Fol. 166v—282v Mondsee-Wiener Lhs.
Fol. 166v—185v, 189v, 214v, 221v—245r: Geistliche Lieder des Mönchs von Salzburg. — Gotische Choralnotation auf 4—5 Linien. Beschreibung und Literaturbericht: F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg, 1896, S. 3 ff. Teilabdruck der Texte: WK II Nr. 547 ff.

2. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus ms 400 098, Glogauer Lb.
Pp. — 3 in Leder gebundene Stimmbücher, 15. Jh. — Quer 8° (15× 21,5 cm).
Enthält u. a. dreistimmige deutsche Lieder in leerer Mensuralnotation auf 5 Linien.
Beschreibungen: 1. mit Teilpublikation: R. Eitner, Monatshefte f. Musikgeschichte VI, 1874, S. 67 ff. und XXV, 1893, S. 169 ff.
2. mit Liedproben: H. Ringmann, Das Glogauer Liederbuch, 1928, und „Das Glogauer Liederbuch (um 1480)", Zeitschr. f. Musikwissenschaft XIV, 1932, S. 48 ff.

3. München, Bayrische Staatsbibliothek, Cgm 4497, Colmarer Lhs.
Pp. — 15. Jh. — 4° (20,5×29,5 cm). Gotische Choralnotation auf 4—5 Linien.
Beschreibungen: 1. mit Textpublikation: K. Bartsch, Meisterlieder der Colmarer Handschrift, 1862, S. 1 ff.
2. mit Gesamtausgabe der Melodien und Texte: P. Runge, die Sangesweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen, 1896, S. 6 ff.
3. Fr. Eberth, Die Minne- und Meistergesangweisen der Kolmarer Liederhandschrift, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14. bis 16. Jahrhundert, 1935, S. 8 ff. u. 51 ff.

4. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Ms germ 8° 190.
Pg. — 15. Jh. — 8° (11,5×17 cm).
Enthält mittelniederländische und lateinische ein- und mehrstimmige g. L. in gotischer Choral- und andeutender Mensuralnotation auf 4 Linien.
Beschreibungen: 1. H. Hoffmann v. Fallersleben, Bibliotheca Hoffmanni Fallerslebensis, 1846, S. 7—14.
2. mit Teilausgabe: W. Bäumker, Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts, Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. IV, 1888, S. 165 und 170 ff.
3. Mitteilungen aus der Preußischen Staatsbibliothek 9, S. 62.

---

[1]) Das Quellenverzeichnis berücksichtigt nicht alle einschlägigen Hss. und Drucke, sondern nur die im Text zitierten.
Im Neudruck benützte Quellen stehen unter * im Literaturverzeichnis.

5. Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek, Cod 7970.
Pg. — Niederländische Sammelhs., 15. Jh. — 8° (10,5×14,5 cm).
Enthält fol 78r—151r mittelniederländische u. lateinische g. L. Beschreibung und Teilpublikation s. W. Bäumker, Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts, Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. IV, 1888, S. 153—243.

6. München, Bayrische Staatsbibliothek, Cgm 715.
Pp. — 15. Jh. — 4° (14,3×21,9 cm).
Kloster Tegernseer Sammlung d. g. L. des Mönchs v. Salzburg u. a. in gotischer Choralnotation auf 4 Linien.
Beschreibungen: 1. A. Pfeiffer, Altdeutsche Blätter II, 1840, S. 385.
2. Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis V, S. 119.
3. F. A. Mayer und H. Rietsch, Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift . . . (s. o. Nr. 1) S. 20.

7. München, Bayrische Staatsbibliothek, Cgm 716.
Pp. — 15.—16. Jh. — 4° (16,2×22,3 cm).
Kloster Tegernseer Sammlung lateinischer und deutscher geistlicher Gesänge u. a. des Mönchs v. Salzburg in gotischer Choralnotation auf 5 Linien.
Beschreibung: Catalogus cod. manuscr. Bibl. Reg. Monac. V, S. 119.

8. München, Bayrische Staatsbibliothek, Cgm 1115.
Pp. — 16. Jh. — 4° (19,5×26,5 cm).
Fragment einer Tegernseer Liedersammlung mit d. g. L. des Mönchs von Salzburg u. a. in gotischer Choralnotation auf 5 Linien.
Beschreibungen: 1. WK II, S. 365 ff.
2. Catalogus cod. manuscr. Bibl. Reg. Monac. V, S. 170.

9. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Ms germ 8° 280, Liederbuch der Anna v. Köln.
Pp. — 16. Jh. — 8° (7,6×9,7 cm).
Enthält mittelniederdeutsche g. L. in gotischen Choralneumen auf 2—5 Linien. Beschreibungen: 1. Mit Teilpublikation der Texte: J. Bolte, Das Liederbuch der Anna von Köln, Zeitschr. f. dt. Philol. 1889, S. 129—163.
2. Mitteilungen aus der Preuß. Staatsbibl. 9, S. 95.

10. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus ms 40 095, Gesangbuch des Pfarrers Johann Braittenstein aus Hopferbach.
Pp. — 16. Jh. — 4° (15,5×22,2 cm).
Liturgische Sammelhs. mit deutschen Liedeinlagen in gotischer Choral- und leerer Mensuralnotation.
Beschreibungen und Liedproben: 1. A. Becker, Die Berliner liturgische Handschrift Mus ms Z 95 und ihre deutschen Lieder, Zeitschr. f. Musikwissensch. X, 1918, S. 634 ff.
2. B. Stäblein, Die deutschen Kirchenlieder in der Berliner Handschrift Mus ms 40 095, KMJ 1931, S. 51 ff.

B. Einzellieder.

11. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Ms 3234.
Einzelnes Pergamentblatt des 13. Jh. — 8° (10,8×15,1 cm).
Römische Choralnotation ohne Schlüssel auf 4—5 Linien.
Beschreibung: 1. mit Textausgabe: Karl Bartsch, Die Erlösung mit einer Auswahl geistlicher Dichtungen, 1858, S. XXX und 189.
2. Phototypie und Übertragung s. Beispielteil S. 78, Beschreibung Text S. 46.

C. Hss. mit gelegentlicher Eintragung geistlicher Lieder.

12. Aachen, Münsterschatzkammer, Ottonisches Evangeliar.
Pg. — 12. Jh. — 2° (30×22 cm).
Fol. 2r fragmentarische Eintragung des Weihnachtsliedes „Syt willekomen heirre kirst" in gotischen Choralnoten des 14. Jh. auf 4 Linien.
Beschreibungen: 1. H. Böckeler, Die Melodie des Aachener Weihnachtsliedes, Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins 1889, S. 176—184.
2. P. O. Gatzweiler OSB, Liturgische Handschriften des Aachener Münsterstiftes, a.a.O. 1924, S. 36 ff.

13. Erfurt, Amplonianische Bibliothek, Ms 332.
Pg. — 14. Jh. — 4° (17×24 cm).
Theologische Sammelhs, Fol 105r dreist. Satz des Aachener Weihnachtsliedes (s. Nr. 12). Volle Mensuralnoten auf 5 Linien.
Beschreibungen: 1. W. Schum, Beschreibendes Verzeichnis der amplonianischen Handschriftensammlung zu Erfurt, 1887, S. 366—367.
2. C. Nörrenberg, Ein Aachener Dichter des 14. Jahrhunderts, Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins 1889, S. 50 ff.

14. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus ms 40 050.
Pp. — 15. Jh. — 8° (16×21,7 cm).
Liturgische Sammelhs. der Karthause Erfurt. Fol 187r unten das Osterlied „Christus surrexit — Christ ist erstanden", fol 189v das Pfingstlied „Nunc rogemus sanctum spiritum — Nu bitten wir den heyligen geist" in römischen Choralnoten auf 5 Linien.
Übertragungen s. Beispielteil S. 57 u. 58.

15. München, Bayrische Staatsbibliothek, Clm 4423.
Pp. — 15. Jh. (1492) — 4° (11,4×14,5 cm).
Theologisch-historisches Florilegium Mondseer Hss. aus dem Benediktinerkloster Augsburg. Fol 35r der Liedtext „o müter der parmhertzikait"; fol 64r—66v der Liedtext „Mein Herr mein Gott o ihesu christ". Zu beiden Texten fol 63v unten die Melodie in gotischen Punktnoten auf 4—5 Linien.
Beschreibung: Catalogus cod. manuscr. Bibl. Reg. Monac. III3, S. 67.
Übertragung der Melodie mit Unterlegung des 1. Textes s. Beispielteil S. 81.

II. Drucke.[1])

16. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Mus ant pract V 330.
Michael V e h e : Ein New Gesangbüchlein Geystlicher Lieder, vor alle gutthe Christen nach ordenung Christlicher kirchen . . .
Gedruckt zu Lepizigk durch Nickel Wolrab 1537.

[1]) Die aus anderen Gesangbüchern entnommenen Lieder werden, wenn nichts Gegenteiliges vermerkt ist, nach BK zitiert.

Literaturverzeichnis.

I. G. R. Acquoy: Het oude Paaschlied „Christus ist opgestanden". Archief voor Nederlandsche Kerkgeschiedenis I, 's Gravenhage 1885, S. 1—36.

—, Het Geestelijk Lied in de Nederlanden voor de Hervorming. Archief voor Nederlandsche Kerkgeschiedenis II, 's Gravenhage 1886, S. 1—112.

—, Kerstliederen en leisen. Verslagen ende Mededeelingen der K. Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Amsterdam 1887.

P. Aubry: La rhythmique musicale des troubadours et des trouvères. Paris 1907.

W. Bäumker: Ein uraltes deutsches Kirchenlied. KMJ 1886, Regensburg 1887, S. 65 ff.

—, *Niederländische geistliche Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des 15. Jahrhunderts. Vierteljahrschr. f. Musikwiss. IV, Leipzig 1888, Heft 2 und 3.

—, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Freiburg 1892.

—, *Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrhundert nach einer Handschrift des Stiftes Hohenfurth. Leipzig 1895.

K. Bartsch: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. Stuttgart 1862.

—, Die Erlösung mit einer Auswahl geistlicher Dichtungen. Quedlinburg und Leipzig 1858.

A. Becker: Die Berliner liturgische Handschrift Mus ms Z 95 und ihre deutschen Lieder. Ztschr. f. Musikwiss. I, Leipzig 1919—20, S. 634 ff.

E. Bernoulli: Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen des späten Mittelalters. Leipzig 1898.

H. Böckeler: Die Melodie des Aachener Weihnachtsliedes. Ztschr. des Aachener Geschichtsvereins, Aachen 1889, S. 176 ff.

*Fr. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

P. Bohn: Eine Trierer Liederhandschrift des 15.—16. Jahrhunderts mit Tonsätzen. Monatsh. f. Musikgesch. 29, Leipzig 1897, S. 37.

J. Bolte: Das Liederbuch der Anna von Köln. Ztschr. f. dt. Philologie XXI, Berlin-Stuttgart-Leipzig 1889, S. 129 ff.

U. Chevalier: Repertorium hymnologicum. Louvain 1882—1912, 4 Bde.

E. de Coussemaker: Chants populaires des Flamands de France. Gand 1856.

G. M. Dreves: Analecta hymnica medii aevi. I. Cantiones bohemicae. Leipzig 1866. — II. Hymnarius Moissiazensis. Leipzig 1888.

F. van Duyse: Het oude Nederlandsche Lied. 's Gravenhage 1903—08, 3 Bde.

Fr. Eberth: Die Minne- und Meistergesangweise der Kolmarer Liederhandschrift, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Liedweise im 14. bis 16. Jahrhundert. Detmold 1935.

R. Eitner: Das deutsche Lied. Bd. II (Handschriften des 15. Jahrhunderts, S. 1—92), Berlin 1880.

*L. Erck, F. M. Böhme: Deutscher Liederhort. Leipzig 1894, 3 Bde.

R. Geutebrück: Über Form und Rhythmus des alten deutschen Volksgesangs. Arch. f. Musikwiss. VII, Leipzig 1924, S. 335.

F. Gennrich: Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern. Ztschr. f. Musikwiss. VII, Leipzig 1924—25, S. 45 ff.
—, Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikwissenschaftlichen Formenlehre des Liedes. Halle 1932.
M. Gerbert: De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Typis San-Blasienſis 1774.
—, Vetus Liturgia alemannica disquisitionibus praeviis, notis et observationibus illustrata. Typis San-Blasensis 1776.
C. Gödicke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Bd. I, Dresden 1859.
W. Gurlitt: Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel, Leipzig 1925, S. 157 ff.
J. Handschin: Über Estampie und Sequenz. Ztschr. f. Musikwiss. XIII, Leipzig 1930, Heft 2 und 3.
G. Hase: Der Minneleich Meister Alexanders und seine Stellung in der mittelalterlichen Musik. Halle 1921.
A. Heusler: Deutsche Versgeschichte II. Berlin und Leipzig 1927.
H. Hoffmann v. Fallersleben: Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Hannover 1854.
R. Hohenemser: Über die Volksmusik in den deutschen Alpenländern. Sammelbde. d. Internat. Musikgesellsch. XI, Leipzig 1909, S. 328 ff.
E. M. v. Hornbostel: Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Ztschr. d. Internat. Musikgesellsch. VII, Leipzig 1905, S. 85 ff.
*F. Holz, F. Saran, E. Bernouilli: Die Jenaer Liederhandschrift. Leipzig 1901.
A. Hübner: Die deutschen Geißlerlieder, Studien zum geistlichen Volkslied des Mittelalters. Berlin und Leipzig 1931.
E. Jammers: Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift. Ztschr. f. Musikwiss. VII, Leipzig 1925, S. 265 ff.
F. Jostes: Kyrieleison. Verslagen en Mededeelingen der K. Vlaamsche Akademie vor Taal en Letterkunde, Gent 1908.
—, Bruchstück einer Münsterschen Minnesängerhandschrift mit Noten, Ztschr. f. dt. Altertum und dt. Literatur L III, Berlin 1912, S. 348 ff.
J. Kehrein: Die ältesten katholischen Gesangbücher von Vehe, Leisentritt, Corner u. a. in eine Sammlung vereinigt. Würzburg 1859—63, 3 Bde.
R. von Liliencron: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert, gesammelt und erläutert. Leipzig 1865—69, 4 Bde.
F. R. Ludwig: Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Berlin 1929, S. 147 ff.
A. Mayer, H. Rietsch: Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg. Berlin 1896.
P. Merker, W. Stammler: Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1926—28.
H. Mersmann: Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung.
I. Bibliographische Vorfragen. Arch. f. Musikwiss. IV, Leipzig 1922, S. 141 ff.
II. Die Probleme. a.a.O. S. 289 ff.
III. Vergleichende Melodienbetrachtung. a.a.O. V, S. 81 ff.
IV. Der Organismus des Volksliedes. a.a.O. VI, S. 127 ff.
W. Mettin: Die ältesten deutschen Pilgerlieder. Philologische Studien, Festgabe für E. Sievers. Halle 1896, S. 277 ff.

R. Molitor: Die Lieder des Münsterschen Fragments. Sammelbd. d. Internat. Musikgesellsch. XII, Leipzig 1911.
F. J. Mone: Lateinische Hymnen des Mittelalters. Freiburg 1853—55, 3 Bde.
Monachi Solesmenses: Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis I vel II classis. Paris, Tournay, 1934.
H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik. Bd. I, Stuttgart und Berlin 1930.
—, Entstehung des Durgedankens. Sammelbd. d. Internat. Musikges. XI, Leipzig 1913—14, S. 270.
H. Müller: Zur Urgeschichte des deutschen Kirchenliedes. KMJ 1910, Regensburg 1911.
—, Germanische Choraltradition und deutscher Kirchengesang. Peter Wagner-Festschrift, Leipzig 1926, S. 70 ff.
J. M. Müller-Blattau: Zu Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder. Ztschr. f. Musikwiss. XVII, Leipzig 1935, S. 129—146.
Fr. Ranke, J. M. Müller-Blattau: Das Rostocker Liederbuch. Halle 1927.
*K. Reintaler (Hrsg.): Teutsch Kirchenampt mit lobgesengen vnd gotlichen psalmen wie es die gemein zu Straßburg singt . . . 1525. Faksimileneudruck Erfurt 1848.
—, *Enchiridion Oder eyn Handbuchlein . . . Erfurt 1524. Faksimileneudruck Erfurt 1848.
H. Riemann: Handbuch der Musikgeschichte I, 2. Leipzig 1905.
H. Ringmann: Das Glogauer Liederbuch. Kassel 1928.
—, Das Glogauer Liederbuch. Ztschr. f. Musikwiss. XV, Leipzig 1933.
H. Rietsch: Einige Leitsätze über das ältere deutsche einstimmige Lied. Ztschr. f. Musikwiss. VI, Leipzig 1924, S. 1 ff.
H. Rosenberg: Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert. Wolfenbüttel—Berlin 1931.
*P. Runge: Die Sangesweisen der Colmarer Liederhandschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen. Leipzig 1886.
—, *Die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugo von Reutlingens. Leipzig 1900.
—, *Der Marienleich Heinrich Laufenbergs. Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910, S. 228 ff.
*D. F. Scheurleer: Een deuoot ende Profitelyck Boexcken op nieuw uitgegeven en van eene inleiding, registers en aanteekeningen voorzien. 's Gravenhage 1889.
G. Schünemann: Das deutsche Lied der Kolonisten in Rußland. Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft III, München 1923.
H. Sievers: Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig. Wolfenbüttel—Berlin 1936.
B. Stäblein: Die deutschen Kirchenlieder in der Berliner Handschrift Mus. ms. 40 095. KMJ. 1930, Regensburg 1931.
H. Teuscher: „Christ ist erstanden." 11. Band d. Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Königsberg 1930.
F. Thalhofer: Handbuch der musikalischen Liturgik. Freiburg 1912.
O. Ursprung: Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes. Arch. f. Musikwiss. V, Leipzig, 1921—22.
Ph. Wackernagel: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1855.
—, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts . . . Leipzig 1864—77, 5 Bde.

P. Wagner: Zur Rhythmik der Neumen. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1910.
—, Einführung in die gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralwissenschaft. Leipzig 1911—21, 3 Bde.
A. Willems: Oude Vlaemsche Liederen, ten deele met de melodien. Gent 1848.
F. Wolf: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg, 1841.
Johann Wolf: Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde. Göttingen 1815.
Johannes Wolf: Deutsche Lieder des 15. Jahrhunderts. Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910, S. 404 ff.
—, Handbuch der Notationskunde, 1. Teil: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation. Leipzig 1913.
—, Altflämische Lieder des 14./15. Jahrhunderts und ihre rhythmische Lesung. Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel, Leipzig 1925, S. 376.
—, Eine neue Quelle zur Musik des 15. Jahrhunderts. Juhlakirja Ilmari Krohn'ille, Musikvetenskapliga Sällkapet 1927, S. 151 ff.

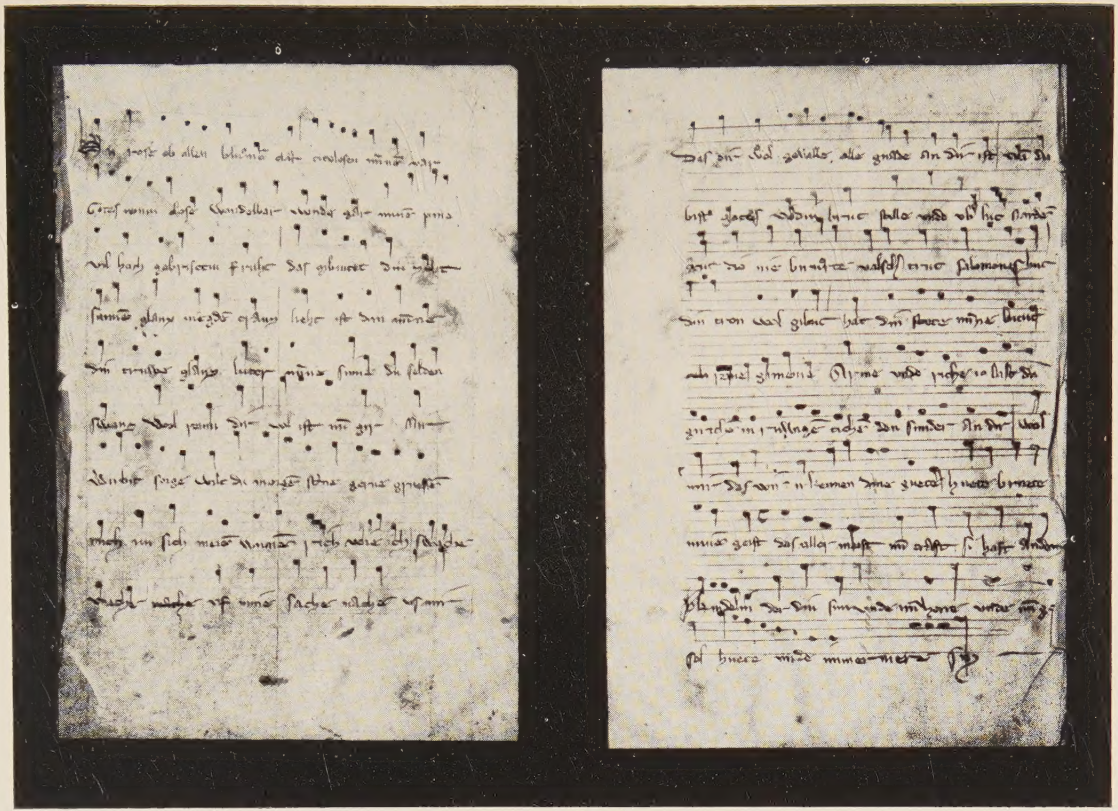
Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 16. Juli 1907 in Weiden-Oberpfalz als Tochter des Rechtsanwalts Dr. Franz Joseph Pfleger und seiner Frau Walburga, geb. Kaiserswerth. Nach Besuch der Volksschule Weiden, der Höheren Mädchenschulen Weiden und Amberg und des Humanistischen Mädchengymnasiums der Armen Schulschwestern am Anger in München legte ich Ostern 1926 die Reifeprüfung ab.

Im Sommersemester 1926 wurde ich an der Universität Berlin immatrikuliert. Ich studierte anfangs Geographie und Geschichte, seit 1928 Musikwissenschaft mit den Nebenfächern deutsche Literaturgeschichte und Philosophie.

Im Sommersemester 1935 reichte ich der Philosophischen Fakultät die vorliegende Dissertation ein und bestand am 27. Juni die mündliche Prüfung.

Am 13. April 1936 wurde ich als Soror Maria Carmelita in das Ursulinenkloster Berlin aufgenommen.



Ms. 3234 des Germanischen Museums, Nürnberg.